arta plastica

Nr. 5 — 1960 Anul 7

CUPRINSUL

* * *	Pentru o cunoaştere aprofundată a realităţii	1
	★	
PETRU COMARNESCU	Probleme şi perspective ale scenografiei	2
	BRIGĂZILE DE DOCUMENTARE ALE ARTIŞTILOR PLASTICI ÎN ŢARĂ	
GEORGE MUNTEAN	Arta la izvoarele ei	6
RALUCA IACOB	Artiştii plastici pe şantierele de la Oneşti-Borzeşti	10
	★	
ION FRUNZETTI	Petraşcu la Veneţia, sol al realismului nostru	13
	★	
JULES PERAHIM	Carnet veneţian: a XXX-a Bienală de la Veneţia (partea 2-a)	16
	★	
Acad. Prof. G. OPRESCU	Comemorarea a 300 de ani de la moartea lui Velasquez	22
	★	
ADINA NANU	Despre unele probleme ale artei contemporane (de vorbă cu graficiana germană Lea Grundig)	27
ULRICH KUHIRT	Fritz Cremer — artist şi luptător	28
	★	
* * *	Siqueiros trebuie redat creaţiei!	33
	PRIN SĂLILE DE EXPOZIŢII	
VASILE DRĂGUŢ	Expoziţia « Impresii de călătorie din U.R.S.S. »	35
GH. POENARU	Emilia Dumitrescu	36
JACK BRUTARU	Din nou despre artele decorative (Expoziţia regională de artă decorativă Cluj)	37
	REVISTA REVISTELOR	
* * *	Congresul constitutiv al Uniunii artiştilor plastici din R.S.F.S.R. (continuare din Nr. 4)	40
	★	
* * *	Un succes al artei romîneşti	41
	NOTE	
H. HORŞIA	Vernisaj la arie	42
GH. P.	Aurel Popp	42
O. B.	Concursul pentru atribuirea Bursei « D. Paciurea »	43
OLGA BUŞNEAG	O acţiune patriotică	44
	★	
BARBU BREZIANU	O cronică plastică a lui Mihail Sadoveanu	45
	Oaspeţi din U.R.S.S.	46
	CALEIDOSCOP	
EVA BODNAR	Mednyànszki Laszlo	46
	În memoria partizanilor italieni	47
	Pictura algeriană	47
	« Baladele Romîniei »	48
	Asociaţia Internaţională a Artelor Plastice de pe lîngă UNESCO	48
CRONICA		49

Redactor şef: J. PERAHIM

Colegiul redacţional: CORNELIU BABA, MARIA BENEDICT, RADU BOGDAN, MIRCEA DEAC, COSTIN IOANID, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, EUGEN POPA, MIRCEA POPESCU, EUGEN SCHILERU, TRAIANA TECLU

Fotografii: *Florin Dragu*

Macheta artistică: *Andrei Cristea*

Coperta I-a:
GHEORGHE PETRAŞCU, Ponte Rialto — Veneţia — ulei

Coperta IV-a:
CORINA BEIU-ANGHELUŢĂ, De dimineaţa — acvatintă colorată

Redacţia revistei: Bucureşti, Constantin Mile 5, 7, 9 telefon: 13.75.61
Tiparul: Întreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Şerban Vodă 133—135 Bucureşti

arta plastica

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI
ŞI CULTURII ŞI UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI

Nr. 5

PENTRU O CUNOAŞTERE APROFUNDATĂ A REALITĂŢII

Realitatea noastră socialistă aflîndu-se într-o perpetuă transformare, nici procesul de cunoaşterea vieţii nu poate fi niciodată socotit ca încheiat. Munca artistului limitată la o înregistrare obiectivistă a cotidianului nu se poate numi creaţie artistică. Creaţia artistică presupune neapărat o imagine generalizatoare a fenomenului cotidian, înălţime care se poate atinge numai atunci cînd artistul ajunge la înţelegerea profundă a transformărilor care au loc permanent, a forţelor care duc înainte societatea noastră.

Observarea şi judecarea realităţii de pe poziţii partinice îi înlesneşte artistului o orientare sigură în problemele creaţiei sale, îi dă posibilitatea să cuprindă complexitatea morală a omului nou, semnificaţia peisajului nou al patriei, pe care şi-au pus amprenta construcţiile socialismului. Ţintind către o artă accesibilă maselor de oameni ai muncii, creatorii sînt şi trebuie să fie mereu preocupaţi de desăvîrşirea mijloacelor lor de expresie, de limpezirea lor, pentru ca mesajul operei să ajungă la conştiinţa omului muncitor, să contribuie la educarea estetică a acestuia. Această preocupare nu numai că nu îngustează sfera căutărilor creatoare dar deschide, pe baza bogăţiei vieţii însăşi, perspective din ce în ce mai largi artei noastre realist-socialiste care, aşa cum arată tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej, « oferă creatorului cele mai largi posibilităţi de manifestare a personalităţii sale artistice, dînd frîu liber unei mari varietăţi de stiluri şi gusturi artistice ». Lucrările elaborate în ultimii ani şi mai ales cele din ultima vreme dovedesc cu prisosinţă acest adevăr. Ele au reuşit în mare parte să cuprindă aspecte esenţiale ale construirii socialismului, ale transformărilor de pe întinsul ţării şi din conştiinţa oamenilor, într-un limbaj tot mai accesibil, mai bogat şi modern, limbaj izvorît din bunele tradiţii ale înaintaşilor.

Expoziţia artelor plastice din vara aceasta a constituit încă o confirmare a justeţii politicii partidului în domeniul creaţiei artistice, a viabilităţii metodei realismului socialist. Pe aceeaşi linie se înscriu şi rezultatele (mult mai bune şi mai multe decît altădată) ale largii acţiuni de documentare a artiştilor, organizate în vara aceasta în cele mai importante centre industriale şi agricole din ţară. În urma acestei acţiuni artiştii s-au întors cu nenumărate lucrări aflate în diferite stadii de realizare (unele chiar definitive). Dar bunele rezultate nu s-au mărginit aci. Prieteniile legate între artişti şi muncitori, între artişti şi ţăranii colectivişti nu vor întîrzia să-şi arate roadele.

Viaţa noastră artistică cunoaşte astfel o tot mai mare complexitate, o tot mai fericită osmoză cu întreaga viaţă socială a ţării, creaţia artistică pătrunzînd din ce în ce mai mult în viaţa oamenilor muncii ca un factor important şi statornic.

Datorită creşterii impetuoase a forţelor de producţie, precum şi faptului că la noi fiecare om poate să-şi manifeste liber talentele sale, numărul creatorilor şi al iubitorilor de artă din domeniul artei plastice a crescut foarte mult, creîndu-se astfel acea ambianţă largă în care artiştii lucrează, avînd în permanenţă posibilitatea unei largi verificări cu masele.

În acest context, artiştii vîrstnici, prin creaţia şi arta lor pătrunsă tot mai substanţial de principiile metodei realismului socialist, prin ataşamentul lor sincer la opera de construcţie socialistă în patria noastră, constituie un exemplu pentru artiştii tineri, schimbul de mîine care va duce mai departe cuceririle de pînă acum ale artei noastre.

Datorită dezvoltării impetuoase a noii noastre societăţi — mai ales acum, în lumina puternică şi vibrantă a datelor Raportului prezentat de tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej la cel de al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn şi a înfăptuirii multilaterale a prevederilor Directivelor Congresului — cîmpul de inspiraţie şi aria tematică a artei noastre cunosc o necontenită lărgire. Liniile directoare ale Raportului arată că artistul trebuie să creeze avînd mereu trează conştiinţa răspunderii sale faţă de oamenii muncii, adevăraţii beneficiari ai operei de artă, şi nu în perspectiva satisfacerii unor « aleşi », a gusturilor unui grup restrîns.

Aşa cum a reieşit şi din lucrările Congresului al III-lea al Partidului, factorul determinant în toate sectoarele vieţii noastre sociale este clasa muncitoare. În continuă dezvoltare şi creştere numerică, clasa muncitoare este, sub conducerea permanentă şi plină de grijă a Partidului, factorul care polarizează în jurul său toate celelalte elemente ale noii noastre societăţi.

Prin perspectivele deschise de planul de 6 ani şi de schiţa de perspectivă a dezvoltării patriei noastre, a cărei hartă economică va fi din ce în ce mai bogată, li se crează artiştilor largi posibilităţi de manifestare, atît de variate încît în ceea ce priveşte izvorul ei de inspiraţie, cît şi domeniile de aplicare, de îmbinare cu complexul vieţii sociale, cîmpul de acţiune al artei noastre plastice se va lărgi neîncetat. Se ridică la cultură o lume nouă, avidă să recupereze ce i s-a răpit în decursul istoriei, să afle ce i se cuvenea de mult să afle. Clădim o societate care are tot mai multă nevoie de artă, de frumos. Şantierele noi ce se deschid zi de zi în toate ţinuturile patriei, apariţia unor oraşe noi, conturarea tot mai exactă a profilului socialist, modernizarea masivă a vieţii noastre, progresele din toate domeniile constituie prilejuri şi îndemnuri ca artiştii să creeze opere a căror semnificaţie şi răsunet să depăşească coordonatele prezentului şi să vorbească viitorului despre victoriile noastre.

Eforturile partidului şi statului nostru sînt îndreptate înspre ridicarea vieţii pe o treaptă mai înaltă, iar fiecare plan de pînă acum a fost o victorie a umanismului socialist în ţara noastră. Avîntul masiv spre cultură al întregii noastre lumii muncitoare, politehnizarea învăţămîntului şi apropierea lui de viaţă, specializarea înaltă cerută în toate domeniile, paralel cu o serioasă cultură generală, vor contribui la crearea unui profil uman bogat şi de înaltă ţinută morală. Arta are datoria nu numai să oglindească trăsăturile omului nou de azi, dar să şi contribuie la dezvoltarea acestora. Iar măsura pătrunderii ei în mase stă tocmai în contribuţia pe care şi-o aduce la formarea omului epocii socialiste.

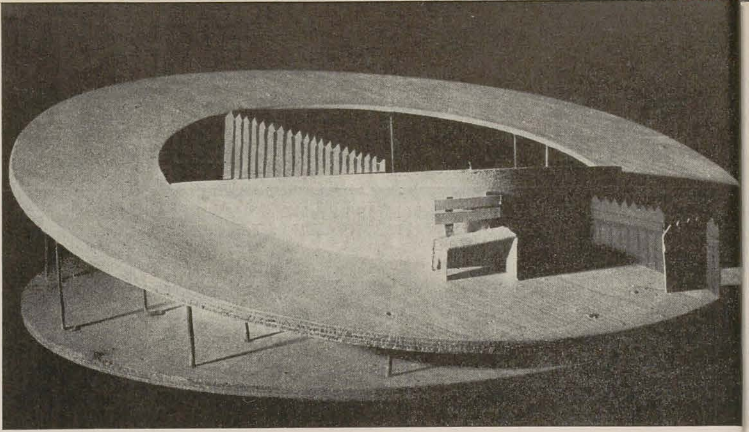
Trăind în acea parte a lumii care luptă consecvent pentru pace, pentru dezarmarea generală şi totală, pentru lichidarea totală şi definitivă a regimului colonial, cum a propus delegaţia sovietică, în frunte cu tovarăşul Hruşciov, la cea de a cincisprezecea Adunare Generală a O.N.U, trăind în lumea omului cu adevărat liber, artistul plastic din ţara noastră are în faţa sa priveliştea viitorului sigur, văzut în coordonatele unei vieţi îmbelşugate, la a cărei înflorire e dator să contribuie.

Sîntem martorii unui mare avînt al muncii şi vieţii socialiste în ţara noastră. Republica noastră se bucură de un prestigiu crescînd între popoarele iubitoare de pace. E semnificativ şi emoţionant faptul că la această a cincisprezecea Adunare Generală a O.N.U. delegaţia ţării noastre, condusă de tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej, s-a bucurat de o atenţie deosebită, iar cuvîntarea sa a avut un foarte larg răsunet, ca şi propunerile făcute de Romînia, pentru educaţia tineretului în spiritul păcii şi respectului faţă de om, pentru crearea de zone regionale denuclearizate şi demilitarizate.

Certitudinea unui viitor luminos ne sporeşte încrederea în faptele noastre prezente, sporeşte elanul nostru constructiv închinat omului liber şi demn, eroul operelor artiştilor noştri, care-şi dăruiesc talentul şi întreaga lor capacitate de muncă poporului, construcţiei socialismului.

PROBLEME ŞI PERSPECTIVE ALE SCENOGRAFIEI

PETRU COMARNESCU



JULES PERAHIM, Machetă de decor la piesa «Poveste din Irkutsk» de Alexei Arbuzov

Se afirmă uneori — şi în mod greşit — că pe cînd regizorul gîndeşte spectacolul, actorii îl trăiesc, iar scenograful îl « vede ». Este drept că scenografii ţinînd şi de teatru, dar şi de artele plastice şi uneori chiar şi de arhitectură, ei sînt aceia care dau prioritate viziunii scenice, văd textul unei piese desfăşurîndu-se în spaţiul scenei, ca o imagine plină de culoare, forme şi linii, de volume arhitecturale şi construcţii şi se străduie de a stabili legătura dintre aceste elemente, amplasarea şi mişcarea lor, ajungînd a le vedea funcţional, ca părţi constitutive ale unui organism viu. Dar nu numai scenograful trebuie să vadă şi să închege imaginea scenică, ci deopotrivă şi regizorul sau actorii, precum cu toţii trebuie să gîndească şi să trăiască spectacolul în funcţie de conţinutul de idei al piesei. Regizorul care gîndeşte piesa, dar lasă doar pe scenograf să o « vadă » în spaţiul scenic, nu poate ajunge la un rezultat satisfăcător, precum nici scenograful care se bizuie doar pe simţămîntul său pentru culoare, linie, construcţie, fără a adînci cerinţele esenţiale ale textului.

De aici, necesitatea ca toţi factorii ce alcătuiesc un spectacol să vadă, să gîndească şi să trăiască spectacolul, colaborînd cît mai strîns şi oferindu-şi reciproc cunoştinţele specifice îndeletnicirii lor. Să ne amintim de învăţămintele marelui Stanislavsky, care, după cum se ştie, cerea cunoaşterea deplină, pînă în cele mai mici amănunte, a materialului piesei şi rolurilor, « cunoaşterea materialelor de ordin istoric, filozofic, politic şi a moravurilor epocii respective », accentuînd, în opoziţie cu sistemul reprezentării, sistemul de trăire, sistemul de întrupare a realităţii textului şi rolurilor. Concepţia, viziunea, stilul trebuie trăite şi de către scenograf, pornind de la textul dramaturgului şi avînd drept ţel a valorifica acest text, prin cele mai specifice şi semnificative mijloace de culoare, volum, linie, lumină, care să caracterizeze deplin adevărul dramatic.

Trăirea aceasta trebuie să fie cu adevărat contemporană, căci numai astfel creaţiunea regizorului, scenografului şi a actorilor îşi poate atinge ţelul, fie că este vorba de texte noi sau de texte din trecut.

În domeniul scenografiei lucrează astăzi numeroşi artişti, spre deosebire de perioada de dinainte de 23 August 1944, cînd în toată ţara nu activau permanent decît 6—8 artişti. Reţeaua Teatrelor de Stat, ce împînzeşte acum întreaga ţară, noul repertoriu cu numeroase şi semnificative piese şi spiritul nou în care se realizează spectacolele au avut drept urmare sporirea masivă a numărului de scenografi (ca de altfel şi de regizori şi de actori) şi bogăţia de interpretări scenografice a diferitelor texte. În arta scenografiei, s-a făcut vădită, încă îndată după 23 August 1944, contribuţia unor maeştri ai picturii noastre; treptat, aceştia au cîştigat în experienţă şi au realizat lucrări din ce în ce mai temeinice, iar alături de ei şi cu ajutorul lor (în ucenicia de la teatre sau în institutele de învăţămînt) s-a format o pleiadă de tineri scenografi, dintre care unii sînt astăzi elemente de bază în realizarea spectacolelor de la diferitele teatre din ţară.

Este de remarcat, de asemenea, că teatrele din ţară, departe de a se mulţumi să repete ceea ce se face în capitală, caută să valorifice adeseori cu îndrăzneală şi noi soluţii piesele din repertoriul lor. De asemenea, există cazuri cînd acelaşi scenograf a montat piesa în mod diferit la două teatre, după un anumit interval în care a cîştigat în experienţă.

Există regizori care se bizuie doar pe scenograf pentru precizarea imaginii scenice, după cum există şi scenografi (sau unele lucrări ale lor) care nu ştiu să răspundă cerinţelor îndreptăţite ale regizorului. Colaborarea dintre regie şi scenografie este una dintre cele mai însemnate pentru realizarea unui spectacol unitar şi semnificativ. În ultimă instanţă, regizorul este cel care trebuie să decidă, scenografia fiind doar o artă ajutătoare, o componentă a spectacolului. Se cunoaşte cazul lui Picasso, care numai pentru baletul « Pulcinella » a făcut atîtea schiţe, treptat respinse, cu care ar fi putut organiza o expoziţie, şi dintre care unele i-au folosit mai tîrziu la decorurile altui balet. Dar cele acceptate pentru « Pulcinella » au fost atît de expresive şi potrivite coregrafiei, încît au rămas modele.

Artă ajutătoare, desigur. Dar sînt cazuri cînd această artă ajutătoare poate nimici un spectacol, precum şi spori considerabil semnificaţia altui spectacol. De aici, atenţia din ce în ce mai mare cu care este întîmpinată şi la noi arta scenografiei şi sporirea — deşi încă insuficientă — a consideraţiilor despre contribuţia scenografului în cronicile teatrale ce se publică.

În ultimele stagiuni, am avut o serioasă şi stimulatoare contribuţie a scenografiei la succesul unor spectacole remarcabile, căci din ce în ce soluţiile mai aprofundate şi mai specifice scenei, mai diferenţiate şi mai ingenioase, sînt puse în slujba adevărului dramatic. Au fost însă şi cazuri contrare, cînd scenografia nu a servit piesa şi spectacolul, sau chiar s-a dovedit dăunătoare.

Reuşitele însă nu s-au datorat unei viziuni scenice unice sau unor procedee stabilite aprioric şi mai puţin încă vreunor « formule » sau maniere. Dimpotrivă, scenograful a izbutit cînd şi-a stabilit viziunea scenică şi mijloacele tehnice în funcţie de cerinţele textului şi aceasta în riguroasă colaborare cu regia. Experienţa de pe scenele noastre ne arată cum, cu aceleaşi categorii sau tipuri de soluţionări scenografice, se poate merge la reuşită, la eşec sau la ceva şters şi inexpresiv. Cu ajutorul *decorului-construcţie*, cu ajutorul *decorului pictural* sau cu acela al *decorului stilizat* (acesta, îmbinare sumară de elemente arhitecturale şi picturale) s-au obţinut răsunătoare succese, dar şi unele triste insuccese. Aceste mari categorii sau modalităţi scenografice, cărora li se adaugă şi altele (decorul alcătuit din fotografii mărite la dimensiuni naturale, decoruri arhitecturale, decoruri cu elemente concret plastice, cum ar fi redarea unei păduri cu copaci imitînd pe cei din natură sau folosirea scenei aproape fără decor şi înlăturarea cortinei), îşi capătă justificarea numai datorită cerinţelor piesei, susceptibilităţii ei de a i se valorifica ideile şi mesajul prin imagini scenice de un fel sau altul. În afară însă de relaţia piesă-spectacol, mai intervine în alegerea mijloacelor de comunicare şi relaţia spectacol-spectator. Simplificarea şi potenţarea unora dintre mijloacele de expresie scenică se datoresc dorinţei manifeste a organizatorilor spectacolelor de a stabili între piesă, spectacol şi spectatori o comunicare mai vie, mai directă şi cu adevărat contemporană. De aici, înlăturarea decorurilor naturaliste şi a montărilor fastuoase sau senzaţionale, care deveniseră scop în sine în teatrul burghez, călăuzit de criterii comerciale.

Să urmărim acum unele tipuri de scenografie, folosite de teatrele noastre, pentru valorificarea în spirit contemporan a diferitelor piese, spre a vedea măsura şi cazurile în care ele au însemnat reuşite sau invers, adîncind cauzele acestor rezultate.

Reuşite şi eşecuri ale decorului-construcţie

Trei din marile succese ale ultimelor stagiuni, la care scenografia şi-a avut o hotărîtoare contribuţie, au fost spectacole în care s-a folosit decorul-construcţie. Montările acestor trei spectacole nu au mai constat din pînze pictate, nici din elemente arhitecturale greoaie (de pildă, ziduri masive) şi nici din arbori plantaţi. La aceste spectacole, scenograful a folosit ca loc de acţiune anumite construcţii sau volume dinamice, iar pentru colorit şi atmosferă lumina variată a reflectoarelor. Ne referim la spectacolele cu piesele *Tragedia optimistă* de V. Vişnevski (Teatrele Naţionale din Craiova şi Bucureşti — regia Vlad Mugur), *Baia* de Vladimir Maiakovski (Teatrul Muncitoresc C.F.R., — regia Horea Popescu) şi *Poveste din Irkutsk* de Alexei Arbuzov (Teatrul Naţional Bucureşti — regia Radu Beligan).

La aceste trei spectacole scenograful Jules Perahim — în strînsă colaborare cu regia — a folosit decorul-construcţie şi culoarea reflectoarelor. Fiind vorba de piese cu mesaj direct contemporan şi profilînd în proporţii monumentale lupta pentru construirea comunismului, formarea conştiinţei comuniste, scenograful a socotit că este necesar şi adecvat să asigure acestor piese (dintre care una este tragedie de tip nou, tragedie optimistă, alta comedie satirică şi a treia dramă-poem), o

desfășurare dinamică, simplă, logică. Departe de a sărăci cumva conținutul pieselor și răscolitorul lor mesaj, imaginile scenice sau viziunile scenografice au servit la potențarea în sens monumental a ideilor trăite de personaje și comunicate spectatorilor.

La *Tragedia optimistă*, « decorul » consta dintr-o platformă circulară, fixată pe turnantă și care căpăta o răsucire helicoidală, cîștigînd spațiu în înălțime și oferind variate niveluri și planuri pentru locurile acțiunii. Construcția-volum dinamic servea astfel ca un piedestal pentru eroii tragediei, iar întreg spațiul scenic, sensibilizat și dinamizat de luminile reflectoarelor, le profila faptele și gîndurile, luptele și conflictele, deschizînd largi perspective. În felul acesta, perspectiva fizică și spirituală a piesei, etica și poezia, ritmul ei eroic, înlănțuirea dinamică a episoadelor — în care urmărim lupta, jertfele și victoria comuniștilor, însuflețiți de femeia-comisar, împotriva unor elemente anarhice și a contrarevoluționarilor — au căpătat relieful necesar. Monumentalitatea, pe care au proiectat-o regia, scenografia și interpreții rolurilor pozitive, era cerută de însuși conținutul și stilul piesei lui Vîșnevski. Decorul-construcție a avut virtuți de polarizare și dinamizare a acțiunii și ideilor piesei, ridicînd pînă la simbol și fixînd monumental mesajul eroilor.

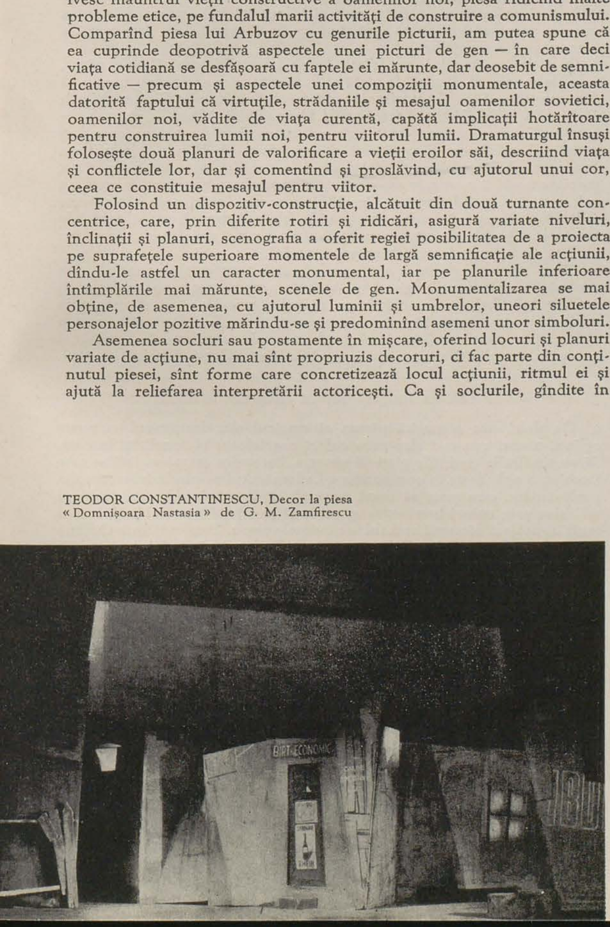
Și la *Baia* decorul-construcție și coloritul obținut cu ajutorul reflectoarelor au contribuit la potențarea sensurilor majore ale textului. Deși piesa lui Maiakovski este o puternică satiră împotriva birocratismului și conformismului, împotriva celor care rămîn în urmă și nu-și înțeleg vremea, sensul ei fundamental rămîne tot construirea lumii noi, lumii socialiste și comuniste. Decorul, așa cum a fost conceput de Perahim, a putut cuprinde și pune în antiteză, în mod foarte dinamic și concludent, elementele pozitive și cele negative, lăsînd pe spectator să înțeleagă în orice clipă că elementele negative sînt secundare, sînt o floră parazitară menită dispariției. Decorul, mai precis imaginea sau viziunea scenică, a constat dintr-o construcție unică, o schelă de metal, ce simboliza un șantier al construirii comunismului, cu scări, cabluri și mașinării, voit mărite și accentuate, în jurul căreia turnanta aducea uneori și alte locuri de acțiune. Cu un asemenea decor, în parte fix, în parte dinamic, datorită turnantei și susceptibil de a primi mereu detaliile « mărite cu lupa », spectacolul a putut reda limpede contrastele și antitezele adevărului dramatic. Marșul spre falnicele cuceriri al comunismului capătă și aici monumentalizarea cuvenită, în contrast cu episoadele de satirizare și demascare, acestea petrecîndu-se în încăperile de jos, realizate prin mișcarea turnantei.

Tot pe două planuri spațiale și morale a fost realizată și viziunea scenică a spectacolului cu piesa *Poveste din Irkutsk*. În această piesă, conflictele nu mai sînt între personaje negative și altele pozitive, ci ele se ivesc înăuntrul vieții constructive a oamenilor noi, piesa ridicînd înalte probleme etice, pe fundalul marii activități de construire a comunismului. Comparînd piesa lui Arbuzov cu genurile picturii, am putea spune că ea cuprinde deopotrivă aspectele unei picturi de gen — în care deci viața cotidiană se desfășoară cu faptele ei mărunte, dar deosebit de semnificative — precum și aspectele unei compoziții monumentale, aceasta datorită faptului că virtuțile, strădaniile și mesajul oamenilor sovietici, oamenilor noi, vădite de viața curentă, capătă implicații hotărîtoare pentru construirea lumii noi, pentru viitorul lumii. Dramaturgul însuși folosește două planuri de valorificare a vieții eroilor săi, descriind viața și conflictele lor, dar și comentînd și proslăvind, cu ajutorul unui cor, ceea ce constituie mesajul pentru viitor.

Folosind un dispozitiv-construcție, alcătuit din două turnante concentrice, care, prin diferite rotiri și ridicări, asigură variate niveluri, înclinații și planuri, scenografia a oferit regiei posibilitatea de a proiecta pe suprafețele superioare momentele de largă semnificație ale acțiunii, dîndu-le astfel un caracter monumental, iar pe planurile inferioare întîmplările mai mărunte, scenele de gen. Monumentalizarea se mai obține, de asemenea, cu ajutorul luminii și umbrelor, uneori siluetele personajelor pozitive mărindu-se și predominînd asemeni unor simboluri.

Asemenea socluri sau postamente în mișcare, oferind locuri și planuri variate de acțiune, nu mai sînt propriuzis decoruri, ci fac parte din conținutul piesei, sînt forme care concretizează locul acțiunii, ritmul ei și ajută la reliefarea interpretării actoricești. Ca și soclurile, gîndite în funcție de figurile statuare din creația unor mari sculptori, aceste dispozitive scenice fac parte integrantă din piesă și spectacol. Liniile ascendente și descendente ale acestor construcții scenice în mișcare, datorită turnantelor, concretizează desfășurarea și sensurile acțiunii, îi subliniază poezia și ritmica și prilejuiesc, în momentele esențiale, o ridicare la monumental, cerută de înseși ideile și mesajul pieselor.

TEODOR CONSTANTINESCU, Decor la piesa « Domnișoara Nastasia » de G. M. Zamfirescu



Firește că asemenea construcții scenografice, viziuni de volume dinamice și lumini creatoare de atmosferă nu sînt oricînd valabile. Însuși autorul acestor trei viziuni scenografice — viziuni aparținînd aceluiași tip de scenografie, dar foarte deosebite între ele, în funcție de piesele respective — Jules Perahim, a folosit alte dăți decorul pictural, ca în remarcabila montare a piesei *Ich leb*, unde mai ales pădurea cu copaci golași și triști sugera atmosfera de chinuri și suferințe a celor oprimați de fascism, sau în montările piesei lui Fadeev, *Tînăra Gardă*, spectacole de o remarcabilă plasticitate, rezultînd din picturi și elemente arhitecturale, ca și la neuitata colaborare dintre Ion Sava și Perahim la *Macbeth*.

Un caz vădit, cînd o asemenea scenografie bazată pe construcții și colorit electric, excluzîndu-se orice pînză pictată sau formă sculpturală, nu a servit piesa și spectacolul, a fost acela al spectacolului cu tragedia *Hamlet* (Teatrul Național din Craiova, regia Vlad Mugur, scenografia Teodor Constantinescu). Aici, regia și scenografia au făcut greș-ala de a se rezuma la o construcție unică, un fel de promontoriu static și de culoare albă, pe care se petrece acțiunea. Trecerea de la scenele de exterior la cele de interior se marca foarte vag, doar printr-o draperie, iar actorii continuau să joace tot în picioare și să se miște într-un spațiu restrîns și periclitat parcă de formele neregulate ale « promontoriului ». Fiind și dimensionată prea mic și rămînînd statică, construcția nu a reușit măcar să confere un aer monumental personajelor și acțiunii și nici să însoțească ritmul episoadelor. Mai dăunător însă a fost faptul că printr-o astfel de construcție abstractizantă (desgolirea scenei de decor, mobilier, recuzită etc.) epoca nu a fost deloc indicată, înlăturîndu-se datele istorice și sugerarea stilului respectiv, pe care tocmai decorul le poate aminti și comenta cu ochi contemporani.

Pentru piesele de epocă, pentru piesele istorice o tratare scenografică lipsită de decoruri și elemente arhitecturale este contraindicată. Să ne gîndim cum ar arăta un spectacol cu piesa *Vlaicu Vodă*, *Apus de soare* ori *Viforul*, organizat doar pe construcții geometrice, mai mult sau mai puțin dinamice. S-ar pierde o bună parte din atmosfera social-istorică, iar valoarea educativă, ce se face și prin decor, prin imaginea scenică, ar scădea simțitor.

Succese și insuccese ale scenografiei picturale

Fără a pleda cumva pentru decorul naturalist, pentru picturile în «trompe l'oeil » și pentru detaliile migălite, trebuie să recunoaștem că la spectacolele cu piese istorice decorul pictural, cu stilizările și procedeele proprii teatrului, continuă să-și aibă rostul, firește în cadrul întregii reconsiderări a faptelor istorice, întreprinse de regie și interpretarea actoricească. Și tocmai unele dintre cele mai vădite reușite le-au înregistrat teatrele noastre și datorită decorurilor pictate.

Din păcate, la unele din aceste spectacole cu piese istorice, nu toate decorurile au fost la același nivel de realizare artistică, fie din vina scenografilor, fie din pricina scenei prea mică pentru desfășurări mai ample de construcții și mulțimi. Unele acte din *Răzvan și Vidra* (Teatrul Municipal), *Apus de soare* (Teatrul Național București), și *Despot Vodă* (Teatrul Național din Iași) au căpătat, datorită viziunii scenice a lui Mircea Marosin, o deosebită relevanță umană și istorică. Au fost sugestive decorurile și întreaga atmosferă din ultimele două acte din *Răzvan și Vidra* (regia Ionel Olteanu), a căror acțiune se petrece într-un castel polonez (actul IV) — unde făloșenia marilor feudali era relevată de luxul orgolios al interiorului, de acea imensă draperie cu steme stilizate, organizatorii spectacolului aducînd aici cuvenitul spirit critic. Interiorul de la Iași (actul V) amintea caracteristicile stilului arhitectural moldovenesc, închegat de pe vremea lui Ștefan cel Mare și cunoscînd ulterioare dezvoltări. Configurația ogivală a ușilor, motivele decorative ale scării monumentale, cu arcade și coloane, și forma mobilierului au reușit să redea, fără abuz de amănunte și fără elemente greoaie, atmosfera și stilul epocii. Nu la fel de izbutit a fost decorul pieții, realizat într-un spațiu prea restrîns pentru mișcarea actorilor și figurației, și nici destul de caracteristic ca viziune. La *Apus de soare*, exteriorul curții de la Suceava a fost aglomerat față de scena relativ mică a sălii Comedia, pe cînd interioarele mult mai bine chibzuite și expresive.

Spectacolul de la Iași cu *Despot Vodă*, în scenografia lui Mircea Marosin a dovedit de asemenea o bună folosire a spațiului scenic, în care mobilierul și panoul circular (alcătuit din perdele de mătase, fiecare perdea avînd figura în uriașe proporții a unuia din marii domnitori, tratată în stilul frescelor), aminteau concis locul și timpul acțiunii. Pe măsura desfășurării acțiunii, a opoziției întîmpinată de prefăcutul și contradictoriul Despot din partea poporului, panoul cu figurile voevozilor căpăta un colorit mai sumbru, pentru ca spre final să se zdrențuiască. Metafora aceasta — de a simboliza prin figurile domnitorilor din trecutul Moldovei « crizele » și prăbușirea lui Despot, uzurpatorul tradițiilor vitejești ale țării — a fost exagerată, chiar dacă la urmă imaginile domnești își recapătă integritatea. Era deajuns ca peste figuri să se aștearnă în mod trecător întunericul.

Încercarea de a sugera și prin picturile sau sculpturile de pe scenă sensul acțiunii dramatice a fost folosită de Mircea Marosin și în montarea de la Constanța a piesei *Ovidius* de Gr. Sălceanu (regia Val Mugur).

În actul IV, confruntarea dintre statuia de zeu a lui Octavian August și însuși personajul a servit spre a se materializa și plastic ironica deosebire dintre zeificare și împăratul-om, îmbătrînit și copleșit de greutățile domniei. În montarea acestei piese, regia și scenografia au urmărit să redea și prin decor sensul tragic al destinului marelui poet, decorul fiind, după cum s-a observat, o imagine poetică, o metaforă a evenimentelor piesei, și mai puțin o evocare documentară a epocii.

O reușită a decorurilor picturale și arhitecturale, tot cu prilejul unei reconsiderări istorice, am constatat-o și la spectacolul Operei de Stat cu lucrarea compozitorului Gh. Dumitrescu, *Ion Vodă cel Cumplit* (regia George Teodorescu, scenografia Toni Gheorghiu). Poarta cetății domnești (tabloul I), cu zidurile-i masive, turn pătrat și contraforturi, era redată în stilul vremii, servind atmosfera operei. Dar pe cînd celelalte elemente arhitecturale erau construite în volum, turnul de veghe părea lipit de zid, deci nu avea volum, deși lucrul era necesar pentru mișcarea străjilor. (Probabil o greșeală de executare a schițelor scenografului). Inspirîndu-se mai ales de la stilul arhitectural și pictural al Moldoviței, scenografia a valorificat cu ochi contemporani culoarea și stilul local, ceea ce găsim că împlinește un spectacol de reconsiderare istorică.

Dar necesitatea culorii locale o resimțim la orice spectacol, unde se descriu sau evocă medii sociale dispărute, unde atmosfera înconjurătoare are un rol însemnat în trăirea eroilor. Pentru asemenea spectacole decorul pictural și arhitectural își dovedește din plin necesitatea. Luînd drept pildă spectacole atît de diferite prin conținut, mediu și atmosferă ca *Hamlet* și *Furtuna* de Shakespeare, *Trei surori* de Cehov, *Sfînta Ioana* de G. B. Shaw și *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, vom cerceta alte viziuni scenice ale pictorilor noștri decoratori.

Cu totul izbutite, datorită și viziunii picturale, socotim spectacolele cu piesele *Trei surori* (Teatrul Național, București, regia M. Ghelerter, scenografia A. Brătășanu) și *Domnișoara Nastasia* (Teatrul Muncitoresc C.F.R., regia Horea Popescu, scenografia Teodor Constantinescu). Dacă *Trei surori* și-au avut interioarele și exterioarele cu tipica atmosferă cehoviană, în care nu numai lumina mohorîtă de afară, dar pînă și copacii își au rostul lor, contribuind la oglindirea stării psihologice a personajelor, aceasta s-a datorit și viziunii scenografice, care a folosit elemente cromatice și arhitecturale definitorii. Drama lui G. M. Zamfirescu, care pune accentul pe condițiile mizere în care trăiau odinioară oamenii muncii din cartierele periferice, a găsit în decorurile picturale ale lui Teodor Constantinescu, în exterioarele cu ulițe strîmte și căsuțe chinuite, o reală forță de expresie.

Desigur, decorul pictural, decorul de descripție, evocare și atmosferă, are posibilități infinite, ca și decorul-construcție, decorul sintetic etc. Mai puțin concret în scenografia spectacolului cu piesa *Bunbury* de Wilde (Teatrul de Stat Bacău, regizor Val Mugur), Teodor Constantinescu a sugerat tot cu o notă critică atmosfera locului, prin draperii vaporos luminate de reflectoare și prin dantelăriile scrobite ale epocii victoriene, păstrînd de asemenea mobilierul și recuzita epocii. Posibilitățile decorului pictural, cu aspect mai curînd grafic, datorită liniaturii, ni le-a sugerat Toni Gheorghiu la spectacolul cu *Mătrăguna* de Machiavelli (Teatrul C. I. Nottara, regia M. Raicu). Pe scena insuficientă pentru decoruri monumentale, a apărut totuși o piață în care se proiectează pe pînzele pictate o catedrală impunătoare și clădiri masive și din care pornesc diferite străzi. Piața florentină din plină Renaștere a fost realizată printr-un decor pictat pe pînză, în care, pe fondul albastru închis, se desprind liniile albe ale portalului, ale ferestrelor etajate și ale altor elemente arhitecturale, în toate precumpănind arcul, dreptunghiul și pătratul, caracteristice stilului Renașterii.

Dar sînt cazuri cînd coloritul picturii în ulei și elementele arhitecturale nu reușesc să închege imaginea necesară pieselor respective. Așa a fost la spectacolul cu *Furtuna* de Shakespeare (Teatrul Național, București, regia M. Ghelerter, scenografia A. Brătășanu), unde coloritul greoi, strident, cu tonalități lipsite de poezia necesară, precum și formele greoaie ale construcțiilor nu au avut nimic din lumea de basm a piesei, din aerianul pe care se cuveneau să-l sugereze și atmosfera piesei și jocul unei bune părți din personaje. După tabloul inițial (furtuna pe mare), realizat aproape naturalist, tablourile de pe insulă, unde se ciocnesc mai multe lumi, au fost lipsite de poezie și imaginație scenică. Nimic aerian, deși prezența lui Ariel o cerea; nimic primitiv, deși Caliban trăiește acolo, ci un fel de peisaj cu stînci colorate convențional, cu arbori care nu au nimic feeric. Natura nu trăia nici prin formă, nici prin culoare, nici prin lumina reflectoarelor. Lipsind imaginea sugestivă, aici cu adevărat necesară, ideile și atmosfera piesei nu au reieșit decît prea palid și confuz.

Spectacolele cu *Hamlet* (Teatrul Municipal) și *Sfînta Ioana* (același teatru) ridică probleme și mai acute privind coloritul și atmosfera acestor piese. La *Sfînta Ioana* de Shaw (regia, decorurile și costumele de Liviu Ciulei), scenografia a folosit metafora sau simbolul, ridicîndu-se un fundal dintr-o împletitură de nuiele, care ar fi vrut să reprezinte imaginea rugului pe care va fi arsă Ioana și care pîndea pe orice oponent al bisericii. Împletitura aceasta — nouă, cel puțin, — ne-a sugerat mai curînd îngrădirea vieții feudale, lipsa de libertate a popoarelor, încătușarea conștiințelor mai evoluate, căci rugul are în primul rînd bușteni, iar nuielele puse peste ei nu posedă regularitatea împletiturii de pe scenă. Metaforele plastice sau picturale, cînd sînt folosite, trebuie să aibă un tîlc precis, o putere de sugestie directă, altfel riscînd să rămînă confuze ori ambigui.

Epoca și stilul ei au fost într-o oarecare măsură sugerate, în viziunea scenografică a lui Liviu Ciulei, prin prezența unor cadre ogivale, cu funcție plurală de-a lungul acțiunii. În schimb, arhitectura gotică a fost diformată pînă la a deveni ceva inform, datorită acelor masive albe foarte joase și rudimentare, prezente pe scenă. Spiritul critic față de viața feudală putea fi folosit arătîndu-se, de pildă, apăsarea uriașelor construcții gotice sau prin contraste între felul de a trăi al maselor și măreția arhitecturii, iar nu prin minimalizarea splendidei arhitecturi gotice, socotită de știința artei ca un act de mare creativitate, iar pe scenă diformată și aproape de nerecunoscut (de pildă, cînd se evocă fortăreața Vaucouleurs și sala tronului). Dimpotrivă, catedrala de la Reims, unde a fost încoronat Delfinul, a fost amintită prin rozeta caracteristică din centru și prin arcul ogival. Aici decorul a căpătat viață prin elemente stilistice tipice, iar coloritul și lumina ce au apărut mai manifest consemnau un moment pozitiv din desfășurarea piesei.

Tabloul de pe malul Loarei, unde ostașii așteaptă cu nerăbdare vîntul prielnic pentru îmbarcare și atac ar fi căpătat mai multă viață și semnificație — viața cerută de text — dacă natura ar fi fost mai puțin săracă și încremenită, iar flamura ar fi fost din pînză și ar fi fîlfîit la momentul potrivit. În acest tablou, mulți spectatori au simțit nevoia ca scena să fie mai animată, ca natura, care aici avea un rol important pentru acțiunea personajelor, să trăiască și să nu fie sugerată doar prin vorbele și acțiunea personajelor.

Dacă la spectacolul cu *Sfînta Ioana* imaginea scenică ne-a părut, în unele momente, lipsită de viață și fără puternice semnificații, care să ajute meritosul joc al actorilor, la spectacolul cu *Hamlet* (Teatrul Municipal, regia Ionel Olteanu, scenografia Liviu Ciulei și Paul Bortnovski — scenografi care au creat o seamă de valoroase viziuni scenice), ea a fost tot timpul apăsătoare și neplăcută pentru spectator. Pornind de la ideea de a arăta că Danemarca feudală era ca o temniță, scenografii au ținut imaginea scenică mereu în aspecte negre, întunecate, funerare, în care nu se ivea nici o rază de lumină. Deschiderea scenei însăși avea, de-o parte și de alta, draperii de postav negru și la fel de negre păreau și perdelele interioare. Astfel s-a creat o atmosferă nu numai apăsătoare, dar chiar lugubră, ce a împiedecat perceperea textului.

Că o asemenea viziune scenografică, fără contraste și opoziții, este nepotrivită cu sensurile piesei nu trebuie argumentat prea pe larg. În tragedia lui Shakespeare există nu numai « temnița », ci și personaje luminoase, care luptă împotriva « temniței » feudale, iar interpretarea dialectică a conținutului piesei cerea tocmai contraste de lumină și întuneric, tonalități variate care să dramatizeze lupta binelui cu răul.

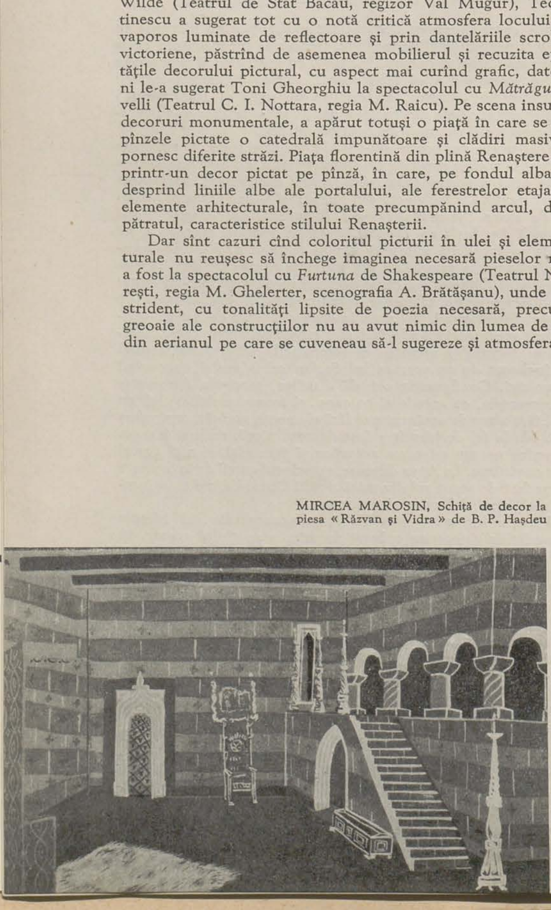
Problema tonalităților în imaginea scenică

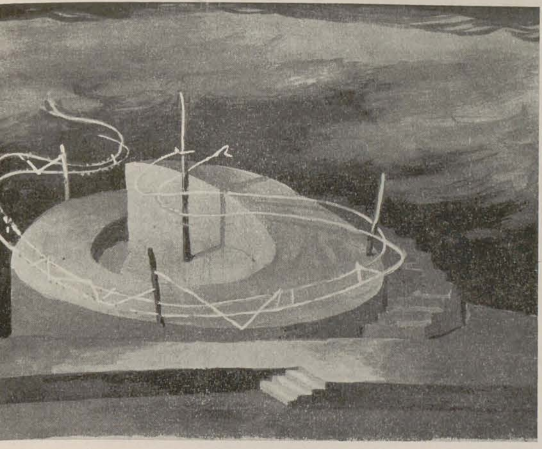
De altfel este o greșită părere că tragicul sau dramaticul se poate oglindi numai sau mai ales prin culori negricioase și tonalități închise. Să ne gîndim la tradițiile picturii noastre. Puternica dramă socială pe care Luchian o oglindește în compoziția « La împărțitul porumbului » (revolta exploataților, care merg să ceară porumb de la stăpînire), este realizată mai ales prin culori luminoase și calde și ea își atinge țelul infinit mai mult decît dacă pictorul ar fi folosit culorile negre. Tragicul din « Odihnă pe cîmp » de Corneliu Baba sau din « Epilogul răscoalelor » de Al. Ciucurencu este redat prin culori variate, prin clar-obscur la Baba, prin culori calde și reci la Ciucurencu.

Fără să pledăm pentru izgonirea negrului din pictură și din imaginea scenică, trebuie să ținem seama totuși de tradițiile picturii noastre și de modalitățile actuale de exprimare ale tragicului și dramaticului. Pe fundalul unui cer serafic și la picioarele coloanelor de marmură albă se pot petrece cele mai cumplite tragedii antice. Un scenograf ar putea foarte bine monta drama lui Hamlet și a Ofeliei în culori bătînd în alb, în culori liliale, justificînd că folosește albul și solarul pentru că eroii lui Shakespeare sînt ființe pure, candide, iar albul ar fi simbolul acestor însușiri. Dar și un asemenea procedeu ar fi la fel de arbitrar (deși infinit mai puțin apăsător pentru spectator), ca și acela de a închega doar din negru mortuar viziunea scenică a tragediei *Hamlet*.

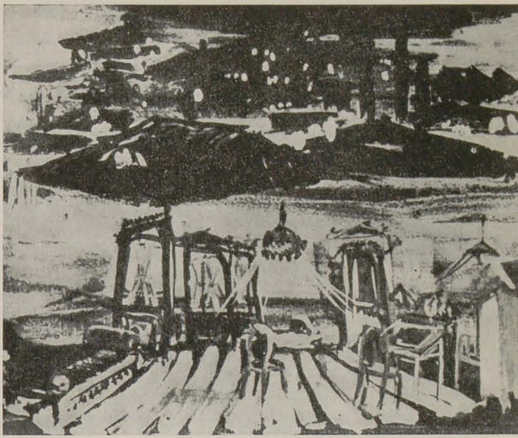
Scena are nevoie de spațiu liber și cît mai sensibilizat, de aer și colorit contrastant, de tonalități dinamice, pentru că ea înfățișează

MIRCEA MAROSIN, Schiță de decor la piesa « Răzvan și Vidra » de B. P. Hașdeu





JULES PERAHIM, Schiță de decor la piesa « Tragedia optimistă » de V. Vișnevski



LIVIU CIULEI, Schiță de decor la piesa « Anii negri » de Aurel Baranga și Nicolae Moraru

conflicte și contradicții, mișcări în opoziție și variate nuanțe sufletești. Iar decorul pictural, credem, are datoria de a servi textul piesei în toată bogăția lui semnificativă, tălmăcindu-l dialectic, pentru înțelegerea mai complexă și mai înaintată a omului contemporan. Decorul pictural trebuie să țină seama de sensibilitatea oamenilor de la noi, deprinși cu pictura mai viu colorată, mai luminoasă, mai lirică — și aceasta chiar cînd este vorba de tragedii și drame cu acțiunea în trecutul îndepărtat. Dacă este bine că scenografia și-a găsit mijloace specifice de exprimare în funcție de spațiul și mișcarea scenică, socotim că în materie de cromatism ea nu trebuie să se înstrăineze de caracteristicile școlii noastre de pictură, de sensibilitatea și preferințele publicului nostru de azi. De asemenea, decorul pictural ar trebui să țină seama de strălucirea și frumusețea peisagisticii noastre actuale sau din trecut și să folosească, atunci cînd este cazul, în mod mai spornic, elementele inspiratoare ale peisajului.

În montările sumbre aici menționate, ca și cu alte prilejuri, am simțit nevoia ca natura să fie mai vie pe scenă, mai puțin abstractizată, mai puțin încremenită. Pentru cei deprinși cu bogăția picturii noastre de șevalet și a picturii monumental-decorative — corespunzînd caracteristicilor peisajului din țara noastră — imaginile terne, sumbre, lipsite de vibrație lirică și de nuanțe sugestive de pe scenă, constituie, în multe cazuri, o sărăcire, o restrîngere dăunătoare. Teatralizarea decorului nu trebuie să însemne o metodică renunțare la cîștigurile artei noastre populare și culte, la comoara de creații a cromatismului specific picturii noastre. Simțul culorii, despre care Karl Marx spunea că « reprezintă cea mai populară formă a sentimentului estetic în general » nu trebuie neglijat pe scenă ci dimpotrivă, firește în funcție de aceleași țeluri amintite ale artei spectacolului. Stilizarea a ajuns să însemne, uneori, tocmai eliminarea culorii în favoarea unor perdele negre și a unor scheme arhitecturale, înlăturarea din exterior a vegetației și din interior a mobilierului și recuzitei. Aci se ridică problema relației dintre funcționalism și estetic, care ar trebui amplu discutată în legătură cu « teatralizarea scenei ».

O modalitate interesantă și cu rezultate expresive, deși atingînd pe alocuri verismul, o constituie decorul construit din material lemnos și nevopsit, așa cum l-au folosit Toni Gheorghiu la *Vrăjitoarele din Salem* și, recent, Liviu Ciulei la *Azilul de noapte*. La spectacolul cu piesa lui Gorki (Teatrul Municipal, regia și scenografia Liviu Ciulei) încăperea în care au viețuit atîția oameni prigoniți de regimul capitalist, se află, într-un adînc subsol, într-o pivniță întunecată și insalubră, care într-adevăr sugerează că și la propriu, și la figurat oamenii aceia ajunseseră « la fund », în fundul pămîntului și al vieții. Despărțiturile și paturile de lemn nevopsit sînt etajate pe scenă și se ajunge la ele datorită unei scări înguste și întortochiate, care pornește de la nivelul curții și al străzii și coboară pînă în planul de jos, unde cîteodată personajele se întrunesc în jurul unei mese. Jocul actorilor se desfășoară pe toate diferitele planuri ale hrubei, de-o înspăimîntătoare mizerie și în care lumina pătrunde doar pe ușa de sus. Cortina făcută din petece orînduite ca într-un fel de natură moartă, precum și parii sau bucățile de lemn adunate parcă de pe maidane și așezate în părțile laterale ale scenei, urîcioase și ascuțite, avînd ceva hain în ele, contribuie la crearea atmosferei necesare. Lumina de pe scenă a fost folosită mai judicios decît la *Hamletul* Municipalului, închegîndu-se un clar-obscur ce reliefa expresiile și jocul personajelor. (Nu la fel de logic a fost însă construit exteriorul azilului).

S-ar putea vorbi aici totuși de un anumit verism al regiei și scenografiei, deci de o exagerată tratare a mizeriei umane, verism accentuat și de hainele și cămășile rupte și peticite ale personajelor, și de jocul actorilor, care adesea se scărpinau. Asemenea elemente veriste depășesc, credem, în dorința de expresivitate, caracterul interpretativ al artei pentru o accentuare prea demonstrativă a realității.

Am atins în acest articol doar o mică parte din bogatele și complexele probleme ale scenografiei noastre. Nu am arătat aici bogăția de soluții scenografice la unele piese romînești, jucate de mai multe teatre, de pildă *Anii Negri* de A. Baranga și N. Moraru, piesă care la Iași, Timișoara, Constanța și București și-a găsit valabile și interesante modalități pentru a se invedera conflictul dintre cele două lumi antagonice. Contribuția scenografiei noastre la succesul multor piese originale contemporane merită o tratare aparte. Nu am cercetat încă o seamă de procedee promovate de scenografii noștri pentru redarea monumentalității pieselor cu conținut revoluționar, care se alătură *Tragediei optimiste*, ca *Uraganul* de V. Bill Beloțerkovski, *Omul cu arma* de N. Pogodin și altele. La acestea, practicabilele au avut rolul de postament pentru monumentalizarea jocului protagoniștilor și figurației, iar la *Omul cu arma* s-au folosit fotografiile mărite și montate pe siluete arhitecturale. Rostul decorului fotografic trebuie analizat și el, ca și înglobarea filmului la unele spectacole (de pildă *Hotel Astoria* de Al. Stein). Folosirea decorului cu aspect de gravură *(Profesiunea Doamnei Warren* de Shaw și *Discipolul Diavolului* tot de Shaw*)* ar merita de asemenea o analiză mai temeinică, deoarece dacă în unele cazuri aspectul de gravură al imaginii scenice ajută la evocarea atmosferei, alteori, cînd piesa are un sens eroic, aspectul de gravură firavă și migălită minimalizează tocmai sensul și patosul eroic. Nu am cercetat alte modalități de ridicare la monumental sau pentru dobîndirea unei atmosfere specifice, cerute de texte și în care unii tineri scenografi au dovedit temeinică pricepere. Contribuțiile tinerilor scenografi puțin cunoscuți în capitală, dar care au realizat lucruri vrednice în provincie, ar merita o cercetare serioasă deoarece invederează orientarea spre viitor.

Două probleme fundamentale ar trebui îndeosebi discutate și anume relația dintre regie și scenografie (există cazuri de vădită nepotrivire cînd, de pildă, regia și jocul actorilor trec aproape la naturalism, folosindu-se în schimb decoruri simbolice, sau invers) și relația dintre decor și costum. De costum nu ne-am ocupat deloc aici, pentru că arta costumului merită o discuție specială și amănunțită (pînă acum aproape cu totul neglijată în cronici), firește legată de decor și regie. În fine, o problemă asupra căreia încă nu s-au purtat discuții este aceea a plasticii spectacolului, adică a felului cum se exprimă plastic actorii, cum merg, se grupează etc., problemă strîns legată de imaginea scenică, de viziunea spectacolului, ce se încheagă prin colaborarea dintre regie, scenografie și actori, aici arta actorului avînd o însemnătate deosebită.

Problemele ridicate arată cît de bogat și complex a devenit domeniul scenografiei noastre și cît de mărețe sînt și aici exigențele prezentului.

ARTA LA IZVOARELE EI

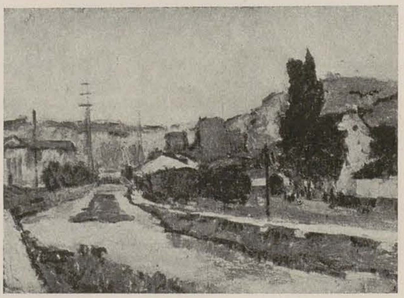
Tineri artiști plastici lucrînd printre minerii din Teliuc

Călătoria, schimbarea mediului imediat, cunoașterea pe viu, adîncită și sistematică, a realităților noi ale unor locuri se constituie într-un proces de îmbogățire psihologică, de creștere a nivelului conștiinței sociale, a culturii și ideologiei fiecărui om. Ceea ce numim documentare are sau ar trebui să aibă niște implicații și urmări esențiale pentru atingerea scopului în care a fost consumat timpul și energia pe toată durata perioadei respective.

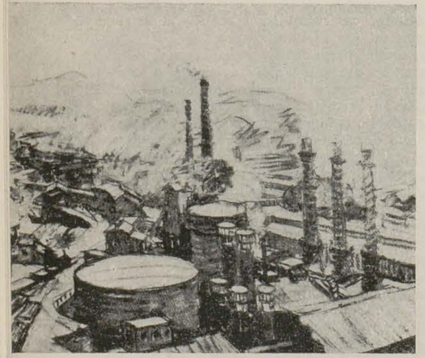
Se înțelege mai puțin la noi, cînd e vorba despre munca de documentare, faptul că ea trebuie precedată de o pregătire foarte serioasă și amănunțită de ordin teoretic, în bibliotecă. Cînd, ca să folosim un exemplu ilustru, Gustave Flaubert și-a propus să reînvie în *Salambo* viața vechii Cartagine, deplasarea lui la fața locului a fost precedată de o pregătire asiduă, marele scriitor citind tot ce i-a stat la îndemînă în legătură cu cetatea antică. Precum a ști dar a nu ține seama că în plastica romînească au existat un Luchian, Pallady ori Brâncuși înseamnă o greșeală fără margini, tot astfel a te deplasa într-o regiune despre care nu știi decît cum se cheamă, unde se află aproximativ pe hartă și, eventual, ce specific are, înseamnă a realiza doar un cîștig foarte mic, sub toate unghiurile. Numai cunoașterea bogată, ramificată a realității dă prilej de înțelegere și largă generalizare, de reflectare artistică autentică, emoționantă, în cazul artei. Iar, cine își propune și se angajează să facă artă realist-socialistă, acela trebuie să cunoască realitatea socială în transformarea ei revoluționară, să-i sezizeze structura, direcțiile și forțele ei motrice.

Documentarea ca stare nu e un fenomen nou în lumea artei. Toți marii creatori au folosit-o, cînd au avut prilejul, iar Surikov — pentru a nu cita decît un exemplu — spunea: « Dacă aș picta infernul, aș sta și eu în mijlocul focului și i-ași cere și modelului să pozeze printre flăcări ». Nou e altceva cînd ne gîndim azi la documentare. Nou este faptul că astăzi artistul e scutit, datorită sprijinului larg primit din partea statului, de grijile materiale ale acestui indispensabil moment al creației sale. E apoi perspectiva nouă asupra documentării, înțelegerea ei ca element constitutiv fundamental al creației artistice. Documentarea trebuie văzută, așa cum spunea de curînd acad. G. Călinescu, referindu-se la valorificarea moștenirii culturale, dar perfect valabil și în cazul nostru, ca un act de *penetrațiune* a realității, de înțelegere principială a ei. Numai pe această bază e posibilă discernerea, oglindirea artistică a fenomenelor sociale specifice, nodale.

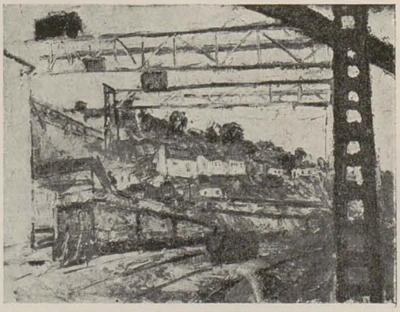
E ceea ce au înțeles în bună parte și au realizat, la diferite niveluri, artiștii noștri plastici plecați vara aceasta în mai multe locuri din țară.



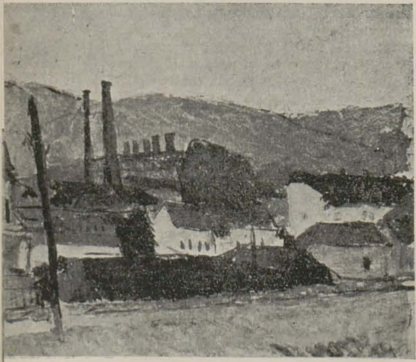
ION MURARIU, Gara de la Reșița—*ulei*



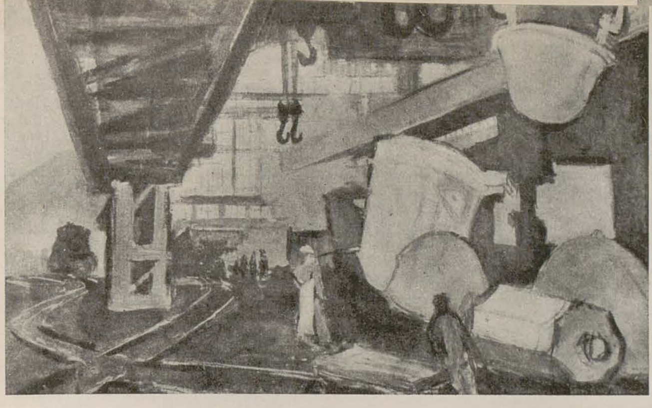
EUGEN COSTACHE, Peisaj industrial — *desen în cărbune*



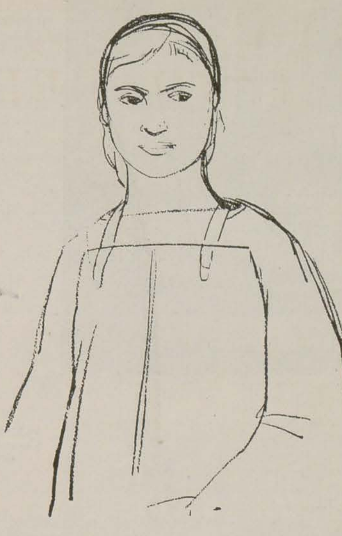
RODICA PANDELE, Peisaj industrial—*ulei*



PETRE DUMITRESCU junior, Peisaj industrial — *ulei*



EVA MUNTEANU, La turnătorie — *acuarelă și pastel*



CORNELIA DANEȚ, Sudoriță — *cărbune*

Plecînd în mari centre industriale, ca Onești, Hunedoara, Reșița ori în Dobrogea colectivizată, lucrînd acolo vreme îndelungată și în condiții pe care altădată artiștii nici nu le visau, primiți cu dragoste și interes de către oamenii muncii, plasticienii au realizat un contact strîns cu viața și activitatea de zi cu zi ce se desfășoară în sectoare importante ale construcției socialiste.

Asistînd la nașterea unor opere de artă ori măcar la creionarea unor schițe pentru ele, omul muncii va cîștiga în putința de înțelegere a lor. E un mijloc important de a provoca o osmoză pe scară largă și în medii diferite, între opera de artă și cei cărora le este destinată.

Toți artiștii și oamenii muncii cu care am stat de vorbă sau am avut prilejul să le citesc scrisorile referitoare la acțiunea întreprinsă în vara aceasta de către Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic, subliniază importanța ei. Iată ce scria grupul de artiști plecați la Hunedoara: « Pentru noi, artiștii plastici aflați la Hunedoara, contactul cu această lume, cu peisajul grav, cu oamenii aceștia așa de interesanți, cum sînt siderurgiștii, este de o foarte mare importanță. Construcții metalice masive, de forme plastice sugestive, într-un clocot neîntrerupt de viață. Locuințe pentru muncitori, în culori atrăgătoare, un oraș pe care nu-l recunoști de la an la an (unii dintre artiști au mai fost și în alți ani în documentare la Hunedoara n.n.). Sentimente complexe te copleșesc în contact cu această lume pe care o descoperi sobră la orice pas. Orașul trăiește deopotrivă de intens munca și destinderea, distracția ce urmează muncii. Oamenii sînt exemplari în efortul lor cotidian de a crea această lume măreață. Îmbogățiți cu imagini clare ale acestui puternic centru muncitoresc contemporan, în care pulsează din plin viață, muncă, bucurie, noi ne vom întoarce cu o experiență de viață și artistică nouă, cu mapele pline de schițe și notații, pe care le vom transforma în lucrări mai mari ».

Evident, documentarea largă a artiștilor organizată vara aceasta, trebuie considerată ca un însemnat pas înainte, înspre găsirea condițiilor celor mai lesnicioase și fecunde pentru crearea unor opere valoroase, pentru legarea tot mai strînsă a artiștilor de popor, pentru educația artistică a maselor.

Ajuns la Hunedoara, am întrebat pe cineva unde se află strada 23 August (pe care locuiau artiștii plastici, veniți aici).

— Nu știu, mi s-a răspuns.

— Atunci poate știți unde se află pictorii veniți din București?...

— Pictorii... i-am văzut în uzină și prin oraș lucrînd. Au deschis și o expoziție. Dacă mergeți... și, omul mi-a explicat cum ajung la expoziție.

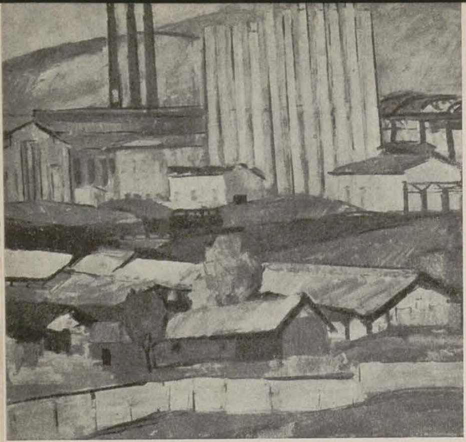
De pe pereții expoziției — deschisă într-un club spațios — te întîmpinau schițe și uleiuri de diferite dimensiuni, reflectînd modalitățile de exprimare proprii fiecărui artist. Se împleteau portretele cu peisajele industriale, schițele de compoziție cu aspecte de toate zilele ale orașului, surprinse în piață, la un colț de stradă, pe un șantier de construcții etc. Fără să fie prea multe realizări definitive, toate vorbeau despre elanul cu care au lucrat cei veniți în « orașul flăcărilor ». Aveai senzația că oamenii aceștia au încercat o experiență foarte interesantă pentru creația lor, că s-au îmbogățit. Iar hunedorenii, pe cîți i-am văzut în expoziție, erau uimiți și bucuroși să-și vadă tovarășii de muncă, prietenii, marele bluming, aspecte ale vieții din uzină, ori colțuri din oraș, pe pînză ori schițate pe foi de desen. Poate că nu tot ce era expus îi mulțumea, poate că aveau unele rezerve și, poate, chiar nedumeriri, dar sentimentul general și final era acela al unei « trebi bine făcute, folositoare, pentru care vă sîntem recunoscători », cum scria cineva în caietul de însemnări aflat în expoziție.

Chiar dacă unii dintre artiștii ce-au fost în documentare la Hunedoara plecaseră deja, lucrările lor din expoziție, discuțiile celor rămași — Maria Tălăpănescu, Silvia Cambir, Constantin Blendea, Eremia Profeta și Gh. Dimu — ori cele purtate cu oamenii uzinei sau vizitatorii care-i văzuseră și lucrînd, aduceau în miezul lor numele Mariei Blendea, al soților Nedel, al lui Gh. Boțan, al Elenei Uță, al lui Marin Predescu ori al lui Ștefan Guleș din Deva. E un semn al vieții și muncii artiștilor în colectiv, un semn că cei în mijlocul cărora au creat nu-i vor uita și-i așteaptă și pe viitor.

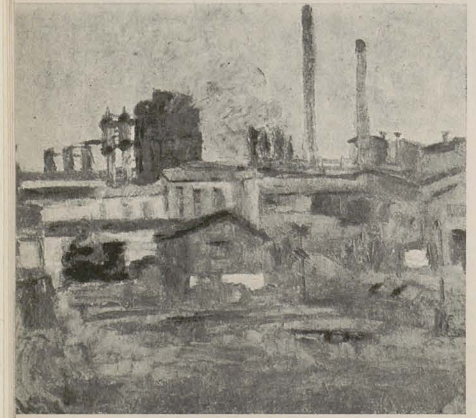
La Reșița, impresia primă pe care o ai e aceea a unei țîșniri vulcanice, a unei înaintări, sigure și masive, a combinatului industrial. Impresia împletirii orașului cu combinatul e organică și statornică. Viața întregii localități pulsează în jurul marii uzine. E aspectul caracterizant al așezării industriale de la poalele înverzite ale munților Banatului, cu un aer, un colorit și o plastică umană și naturală specifice. Pictorii, sculptorii și graficienii veniți aici au găsit bogate surse de inspirație. Aspectul plastic al localității ca și al așezărilor din jur, în care au făcut scurte dar plăcute excursii de lucru, este izbitor și atrăgător. Expoziția deschisă la Casa de cultură a orașului, în cinstea zilei de 23 August, ca și cea de la Hunedoara, precum și o seamă de lucrări neexpuse ori încă neterminate atunci, vorbesc despre dragostea cu

ILIE SCHÖN, Muncitor — *desen în cărbune*

GHEORGHE ROȘU, Portret de sudoriță — *ulei*



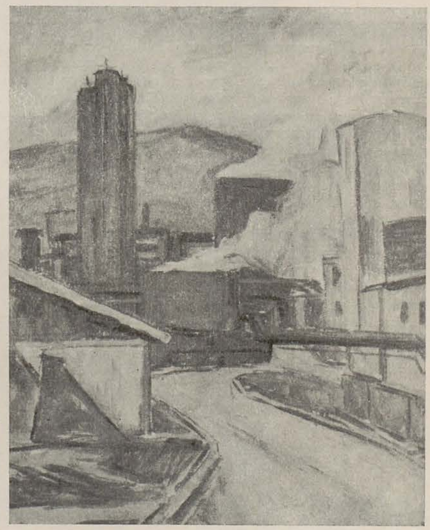
CONSTANTIN BLENDEA, Laminorul de 1000 mm. — *ulei*



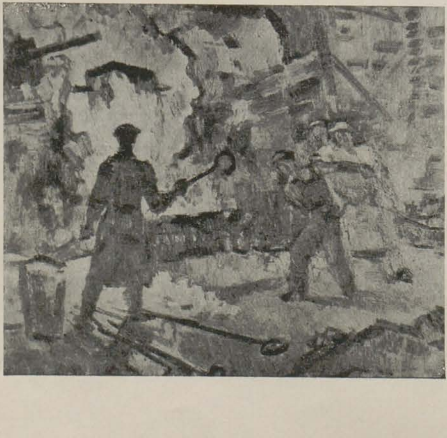
ELENA UȚĂ, Uzina Cocso-Chimică Hunedoara — *ulei*

Kaznovszki, Tudor Panait, Eugen Costache, Eva Munteanu-Schön, Cornelia Daneț și Ilie Schön au expus uleiuri, sculpturi și lucrări de grafică inspirate mai ales de aspectul industrial al orașului. Portrete de oțelari, peisaje industriale, schițe de compoziții, grafică colorată, evocarea plastică a unor străzi din oraș, naturi moarte, toate se evidențiază prin emoția sinceră ce i-a stăpînit pe artiști atunci cînd le-au creat. Dacă lucrările celor de la Hunedoara se remarcă printr-o mai mare varietate coloristică (reflex poate și al specificului locului), cele de la Reșița sînt sobre. Și unele și altele, în marea lor majoritate, surprind prin autenticitate și prospețime, prin căldura cu care artiștii s-au apropiat de cele mai diverse aspecte ale locului în care s-au documentat și au lucrat. Și una și cealaltă dintre expoziții au în centrul lor omul nou, omul muncii socialiste, cu psihologia și personalitatea lui. Chiar dacă nu toate lucrările sînt foarte pregnante în acest sens, și duse pînă la capăt, ele vorbesc despre această preocupare a artiștilor, vizibilă pînă și în schițele fugare făcute de aceștia cu diferite prilejuri. Ambianța muncitorească transpusă în unele lucrări e pe aceeași linie a încercării de a-i surprinde nota caracteristică, diferențială. Nu trebuie apoi uitat faptul că atît cei de la Reșița cît și cei de la Hunedoara au lucrat în mijlocul oamenilor muncii, că foarte mulți dintre aceștia au văzut, mai bine zis au fost martorii concretizării imaginilor, iar artiștii le-au explicat chiar în timpul lucrului ce vor să exprime și prin ce mijloace artistice. Pe de altă parte, lucrînd în uzine, muncitorii i-au influențat pe artiști, indicîndu-le de multe ori temele și oamenii pe care voiau să-i deseneze, ba uneori chiar și unghiurile din care ar trebui privite anumite aspecte ale vieții lor, fiind într-un fel niște colaboratori ai artiștilor. Astfel și care au lucrat cei de la Reșița. Expoziția a avut un remarcabil succes, contribuind la educația estetică a iubitorilor de artă. Observațiile din cartea de impresii care vorbeau despre faptul că muncitorul *este bine caracterizat* într-un portret, ori că unui oțelar pictorul n-a reușit să-i surprindă destul de bine *dîrzenia* sau că *peisajele redau în mod sensibil Reșița — lucru de care noi reșițenii ne putem da bine seama* — sînt o mărturie în acest sens.

Membrii grupului condus de pictorul Gheorghe Roșu și format din Rodica Pandele, Radu Costinescu, Ileana Cojan, Vasilica și Ernest

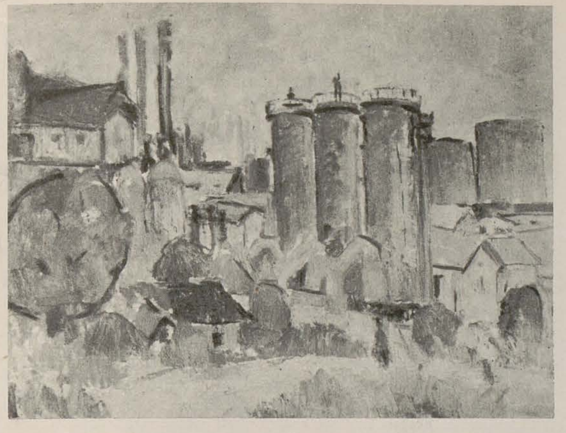


MARIN PREDESCU, În uzină — *ulei*



EREMIA PROFETA, În fața cuptorului — *ulei*

ERVANT NICOGOSIAN, Poarta nr. 1 — *ulei*

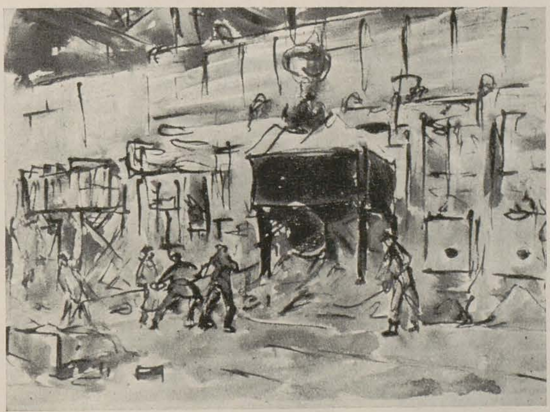


MARIA MIHALACHE, Colţ de uzină — *ulei*

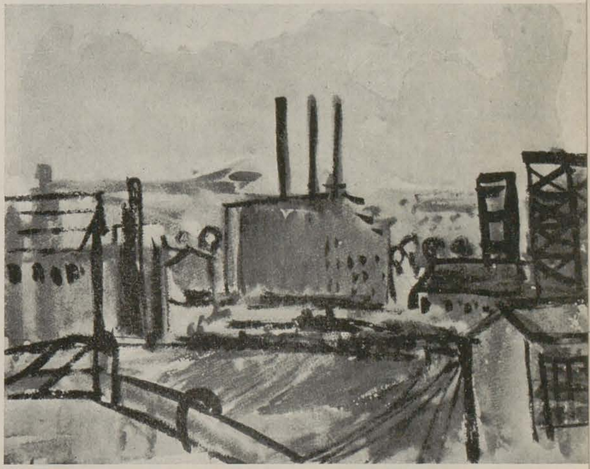
sine înţeles că şederea mai îndelungată printre astfel de oameni, nu numai că are rezultate, am zice, pedagogice, dar potenţează posibilităţile artistice ale celor veniţi în documentare, le întăreşte sensul utilităţii şi necesităţii stricte a muncii lor. Nu se poate ca atunci cînd constaţi direct pe viu că ceea ce faci are o menire înălţătoare, găseşte un ecou larg în sufletul contemporanilor tăi, contribuie la formarea moralei lor noi, să nu fi emoţionat, să nu lucrezi cu întreaga ta putere.

În observarea directă de către artişti a dramatismului şi frumuseţii muncii în uzină, a vigoarei muncitorilor, a înaltei lor ţinute şi forţe morale, arta noastră plastică va înregistra un pas înainte înspre oglindirea tot mai autentică şi bogată a vremii noastre noi. Rezultatele vor fi cu atît mai pregnante cu cît impresia directă, culeasă la faţa locului, va fi însoţită de reflecţie, de informarea prealabilă bogată, de studiul propriuzis. Alternarea muncii în atelier, în bibliotecă sau muzeu, cu documentarea de lungă durată şi multilaterală, sintetizarea lor într-un efort unic de surprindere a fenomenelor şi imaginilor celor mai grăitoare pentru epoca noastră de desăvîrşire a construcţiei socialiste, va da roade bogate. Iar locurile din ţară ce i-au inspirat pe artişti se vor înmulţi mereu, cu atît mai mult cu cît noul, semnificativul, faptele caracterizante pentru vremea noastră îţi ies în cale la tot pasul, ca urmare a biruinţei definitive a socialismului la noi. Deplasarea artiştilor, organizaţi în grupuri complexe, în centre de mare însemnătate ale economiei noastre se încadrează într-un proces ce va cunoaşte de bună seamă, o mare amploare. E ceea ce am vrut să subliniem.

George Muntean



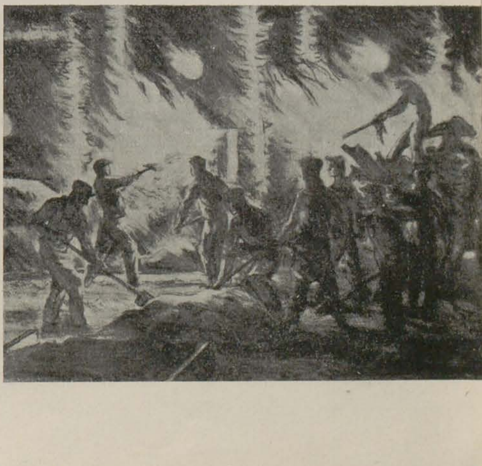
MARIA I. TĂLĂPĂNESCU, La cuptoare — *acuarelă*



SILVIA CAMBIR, Peisaj industrial — *acuarelă*

artiştii au putut să-şi dea seama mai bine de felul cum este privită plastica de către oamenii muncii şi au putut mai uşor să ajungă la acea sugerare a specificului locului, iar prin strînsa comunicare între muncitori şi artişti, ei au fost repede eliberaţi de stînjeneala şi efectul de surpriză de la început.

În ce priveşte relaţiile lor cu oamenii, şi artiştii de la Reşiţa şi cei de la Hunedoara subliniau cu emoţie bunăvoinţa aproape de neînchipuit cu care au fost priviţi; cum un muncitor care servea drept model lui Gheorghe Roşu, de pildă, venea după ce-şi termina orele de muncă în schimbul de noapte şi stătea răbdător şi încîntat în faţa pictorului, fără să se plîngă vreodată de oboseală. Discuţiile, faptul că cei de la Reşiţa au locuit în celebrul bloc 800 (cu 800 de camere) împreună cu oamenii muncii, ori că muncitorii i-au invitat pe artişti la ei acasă, a contribuit şi mai mult la apropierea caldă dintre ei. Fiecare dintre artişti poate evoca situaţii deosebit de grăitoare în acest sens. Respectul organic faţă de munca creatoare de valori, de orice fel ar fi ea, dragostea şi încercarea de pătrundere profundă a fenomenului artistic, efortul constant şi pilduitor în direcţia familiarizării cu problemele artei plastice pe care îl făceau muncitorii, i-au cucerit pe artişti. Avînd prilejul să lucreze direct în uzine, în timpul producţiei, artiştii au fost impresionaţi de modestia şi conştiinciozitatea muncitorilor, de dăruirea totală faţă de activitatea lor. Toţi artiştii vorbeau despre spiritul colectiv al vieţii muncitorilor, de solidaritatea lor continuă, despre interesul faţă de tovarăşii de muncă, ce merge pînă la amănunte, cu tact şi simţ de răspundere. I-a impresionat profund îndemînarea şi competenţa cu care executau cele mai diverse şi complicate procese de producţie. E de la



GHEORGHE DIMU,
La furnale — *cărbune*

ARTIŞTII PLASTICI PE ŞANTIERELE DE LA ONEŞTI—BORZEŞTI

OCTAV ILIESCU, Sudor — *ghips*

Un dublu aspect al construcţiilor socialiste a întîmpinat artiştii plastici veniţi astă vară la Oneşti: şantierul industrial se învecina aici cu şantierele de construcţie. Înainte de finisarea combinatului chimic, a pornit campania de construire a locuinţelor necesare muncitorilor lui. Faptul că numeroasele cvartale de blocuri se înalţă într-o localitate pînă mai ieri însemnată pe hartă ca un sat de viticultori, iar gigantul industrial e aşezat între dealuri, pînă de curînd puţin umblate, conferea locurilor un anume pitoresc.

Dar departe de a se lăsa tentaţi de aspectele decorative ale învecinării oţelului cu iarba şi chirpiciului cu betonul, artiştii au căutat să desprindă semnificaţia acestor contraste.

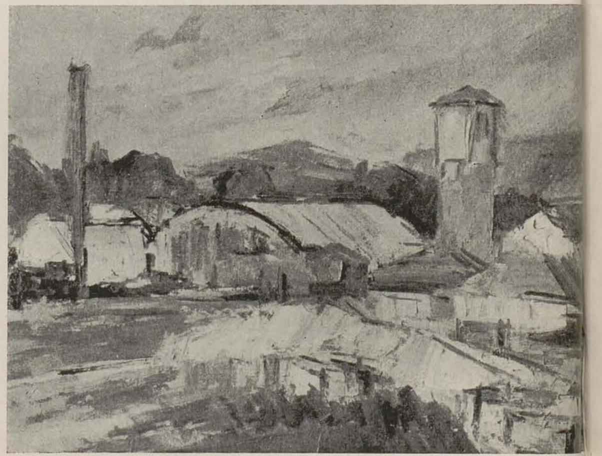
Înfăţişînd « Construcţia blocurilor », Constantin Pauleţ a însemnat firesc şi cîmpurile, presărate încă printre şantierele oneştene. Dar, elementul campestru e văzut în fundal, la capătul străzii pe cale să se formeze, dominat de masivitatea compactă a blocurilor din prim plan.

Curînda dispariţie a vechilor Oneşti o sugerează şi modul în care Virgil Miu a etajat planurile peisajului său citadin. Văzute panoramic, pentru o cît mai cuprinzătoare relevare a întinderii lor, cvartalurile de blocuri sugerează un oraş modern în devenire.

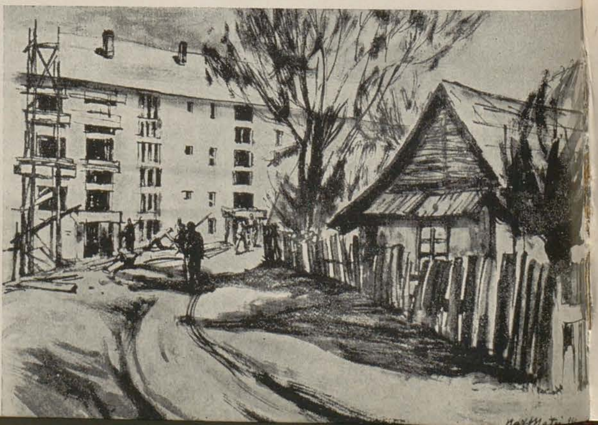
Contrastul pitoresc, pe care-l aminteam, e deci prezent în peisajul lui Constantin Pauleţ ca şi în cel semnat de Virgil Miu. Însă în amîndouă aceste lucrări, rolul lui e funcţional şi nu decorativ. Desigur, cîmp cu bălării şi căsuţă pricăjită au oferit alternanţe de culori şi forme. Dar ele au fost folosite întru sublinierea masivităţii noilor construcţii.

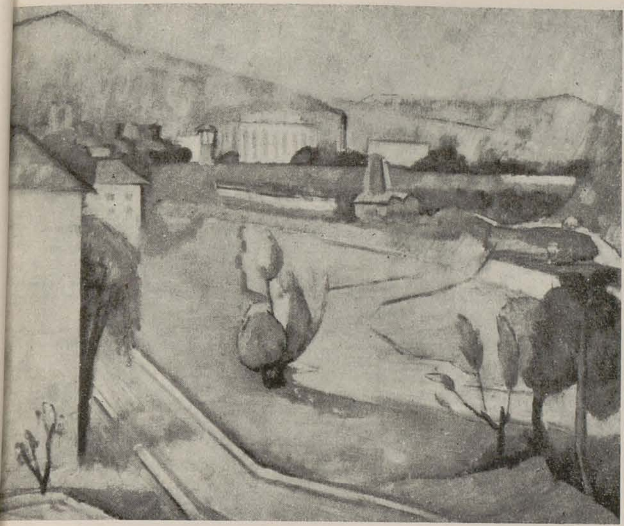
Condus de aceeaşi intenţie a sublinierii grandiosului contemporan prin contrast cu vechile aspecte, Camilian Demetrescu a construit industrialul « Peisaj pe Valea Trotuşului » din largi terase orizontale. Verdele proaspăt al pomilor din prim plan şi tonurile grave albăstrui-argintate ale rafinăriei ce alcătuieşte ultimul plan sînt legate printr-o pantă adîncită

MIRCEA MUREŞAN, Fabrica de cherestea Oneşti — *ulei*

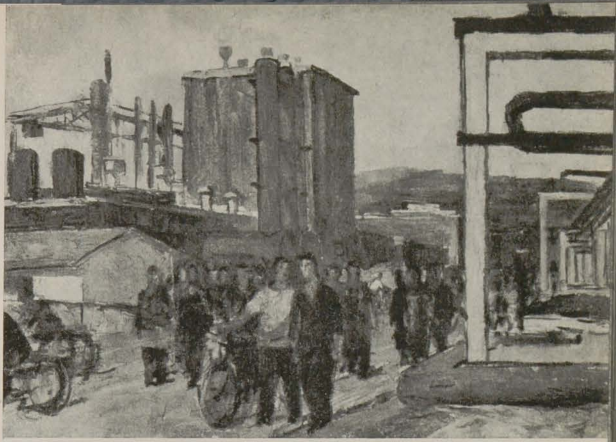


NATALIA MATEI, Oneşti nou şi vechi — *acvatintă*





VIRGIL MIU, Peisaj din Oneştii noi — *ulei*

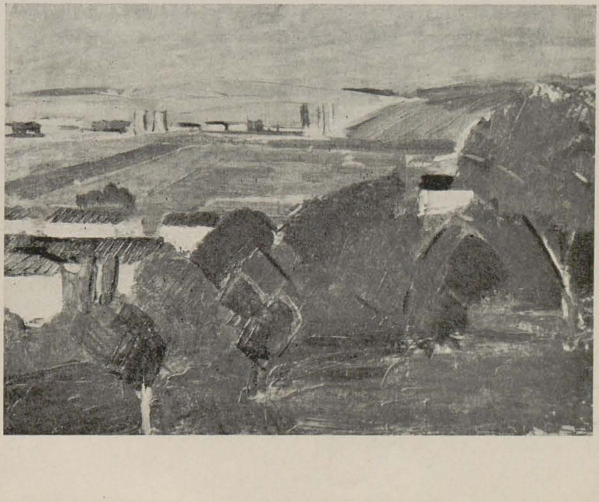


CONSTANTIN PAULEŢ, Schimbul II — *ulei*

NICOLAE HILOHI, Laborantă — *desen în cărbune*

NICOLAE HILOHI, Toma Dumitru — electrician — *desen în cărbune*

CAMILIAN DEMETRESCU, Peisaj din Oneşti — *ulei*



de cîmpie. Terasa medie, sensibilizînd contrastul de materie şi culori a planurilor extreme, valorifică pe cel superior de care e dominată. Certul lirism al lucrării se datorează unui just echilibru compoziţional. Dar acest echilibru provine la rîndul lui din înţelegerea raporturilor stabilite între vechi şi nou, între natură şi construcţie.

Gîndite pentru a cuprinde şi reda sensurile şi semnificaţiile şantierelor din Valea Trotuşului, fiecare dintre lucrările amintite este rezultatul unui proces convenţional care a cîntărit elementele componente ale peisajului din Oneşti, şi le-a ordonat, subliniind esenţialul şi eliminînd accidentalul. În vederea scopului urmărit, autorii lor au ales o fază superioară a muncii de construcţie, desfăşurată pe aceste şantiere.

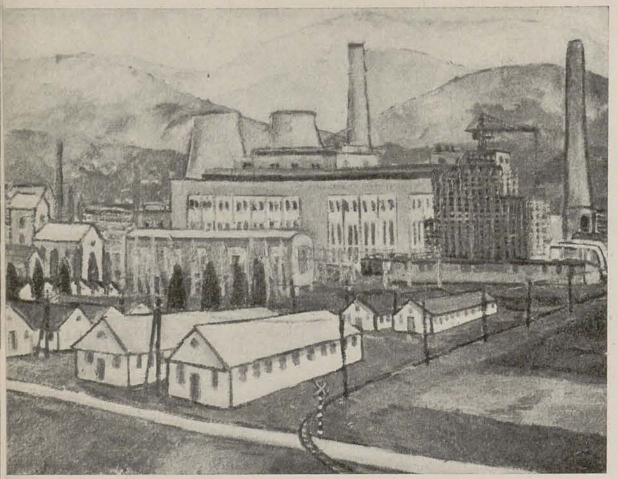
Treptele parcurse în munca de construcţie, pînă să se ajungă la respectiva fază, se pot urmări în schiţele graficienilor: « 11 iulie 1960 » se intitulează acuarela lui Rusu Ciobanu, în care stivele de cărămizi aşteaptă sub razele roşietice ale soarelui. În desenul rapid trasat de Ludovic Balogh, cărămizile s-au orînduit. Între coloanele blocurilor începute, verticalele macaralelor acumulează rapid materiale. Şi iată că în gravura Nataliei Matei, cvartalul de blocuri e aproape bun de locuit. Restul de materiale e purtat spre noi şantiere.

Oraş şi Combinat chimic au fost construite de zidari, oţelari, electricieni. Unii constructori ai Oneştilor s-au calificat în această muncă de curînd, precum Ruxandra Mocanu, în al cărui chip Ludovic Balogh a desluşit ţăranca timidă de pînă ieri. Dar de obicei constructorii, meseriaşi de înaltă calificare, au siguranţa de sine pe care Hilohi a surprins-o în desenele lui. Adîncind trăsăturile psihologice, sugerate cu uşurinţă în aceste schiţe, Hilohi va reuşi să închege portrete complexe.

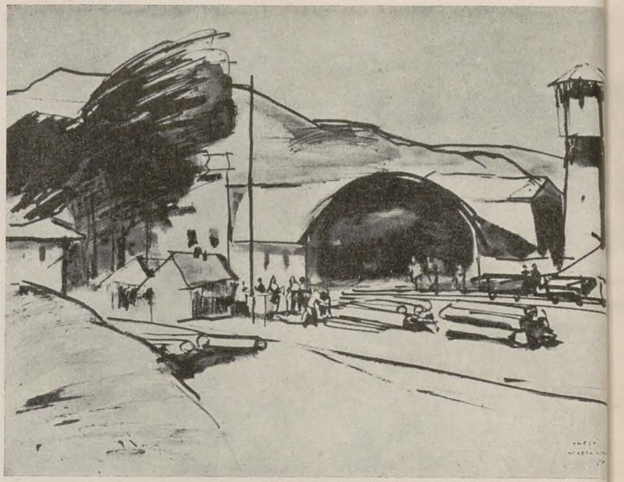
Merituoase prin variaţia planurilor — modelate repede pentru a reda chipul aspru al şefului de brigadă Ion Brudeanu, sau în planuri molcome cînd înfăţişează blîndeţea zidarului Marin Predan — portretele sculptorului Octav Iliescu vor trebui de asemenea să mai cîştige în adîncime psihologică. O notă deosebită în portretistica sculptorilor care au lucrat la Oneşti aduce Alexandru Gheorghiţă. Sezisînd realul filon liric al vieţii muncitorilor oneşteni, a desprins cu gingăşie, din piatră, abia sugerîndu-i trăsăturile, un chip de tînără muncitoare.

Dintre compoziţiile rezultate pînă acum, din această documentare, deosebit de sugestivă este cea a sculptorului Petre Balogh. Îngemănaţi prin uneltele de muncă, doi zidari formează un grup compact, solid şi totuşi elansat. Petre Balogh şi-a turnat grupul în plumb, procedeu deosebit de interesant şi, probabil, plin de viitor.

În afară de lucrările finisate pînă în prezent, pe şantierele artiştilor sînt în curs de înfăptuire numeroase compoziţii. Constantin Pauleţ a pus bazele unei lucrări, « Schimbul doi », ce de pe acum arată un ritm deosebit de vital. Pe poarta rafinăriei, sub soarele amiezii, muncitorii garîndu-şi bicicletele se îndreaptă la lucru. La o compoziţie cu subiect asemănător lucrează şi Mircea Mureşan. Natalia Matei se străduieşte să închipuie într-un larg panou, munca zidăriţelor. Un basorelief cubular, îmbinat din elementele care au înălţat Oneştiul, proiectează Petre Balogh. În cinstea constructorilor oraşului, Alexandru Gheorghiţă intenţionează să realizeze o friză decorativă.



CONSTANȚA CRIȘAN, Termocentrala Borzești — *ulei*

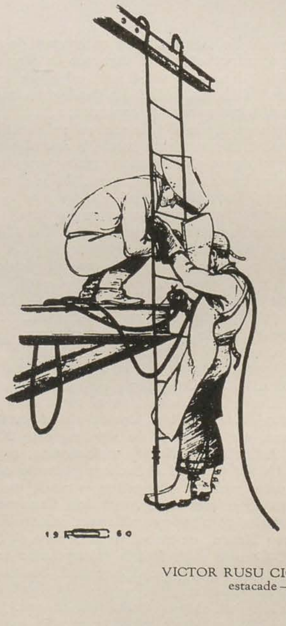


ELENA BOGDAN, Onești — Întreprinderea forestieră — *laviu*

Din păcate, în mulțimea acestor proiecte, nu s-a ivit încă nici unul care să-și propună să redea nivelul material deosebit de ridicat al vieții constructorilor oneșteni. Între numeroasele magazine alimentare ale noului oraș se află unul care uzează de moderna autodeservire. Zidari și electricieni cumpără zilnic motociclete și aparate de radio, ceasornice perfecționate.

Între rezultatele muncii depuse de plasticieni la Onești se cuvine înregistrată expoziția deschisă în cinstea zilei de 23 August, în acest oraș. Primele schițe plasticienii au ținut să le supună judecății oamenilor muncii din Onești care s-au interesat cu afecțiune și înțelegere de oaspeții mînuitori ai penelului și daltei. Fie că au pozat sculptorilor și graficienilor, fie că s-au străduit să le asigure optime condiții de cazare, gazdele nu au precupețit timp și osteneală. În semn de prietenie plasticienii au hotărît să dăruie orașului și locuitorilor lui lucrările cuprinse în expoziție. Și acest dar, semn al legăturii formate între artiști și muncitori, e sortit să fie nucleul unei viitoare pinacoteci, la sporirea căreia grupul expozanților a decis să contribuie.

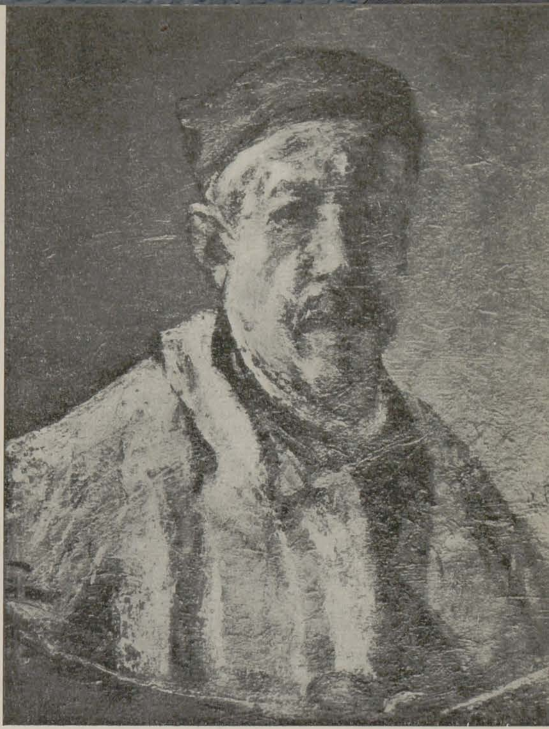
Concluziile pozitive ale experienței oneștene dovedesc încă odată, că documentarea necesită o pătrundere intimă în aspectele propuse. Că e cu totul altceva să trăiești în mijlocul celor pe care vrei să-i înfățișezi și cu totul altceva să-i vizitezi în grabă. Documentarea în colectiv s-a dovedit emulatorie. Avîntul în muncă e molipsitor. Problemele ivite se pot rezolva într-o discuție amicală. Pereții care despart atelierele nu există în viața colectivă, adusă de o asemenea documentare. Și, apoi, deosebit de important este faptul că o asemenea deplasare pe teren trezește interesul oamenilor muncii din regiune pentru artă. Orele petrecute de artiști pe șantier dezvăluie constructorilor multe dintre tainele meșteșugului plastic. Cei care mînuiesc mistria sau ciocanul pneumatic privesc, cer lămuriri, vor să afle și să învețe. Apoi caută să-și împodobească locuințele, dacă nu cu desene originale măcar cu reproduceri după opere de artă. Constituirea unor asemenea echipe de artiști plastici înseamnă pași înainte pe drumul care face din artist factor de bază în înfăptuirea revoluției culturale din țara noastră.



VICTOR RUSU CIOBANU, Sudori pe estacade — *litografie*

ION MIȚURCĂ, Toader Nicolae șef de echipă (Onești) — *desen în tuș*

Raluca Iacob



GHEORGHE PETRAŞCU,
Autoportret — *ulei*

PETRAŞCU LA VENEŢIA,

SOL AL REALISMULUI NOSTRU

ION FRUNZETTI

Limbajul simplu şi autentic e cel care convine omului de substanţă morală vădită. Pe cine îl interesează conţinutul comunicării umane, mesajul de transmis semenilor, n-are nevoie de podoabe zornăitoare. Artiştii concentraţi asupra adevărului spuselor lor renunţă la retorism, şi nu de-a-surda. Îmboldit de pintenul nevoii unei formulări concise şi exacte, poetul culorii, ca şi cel al cuvintelor, n-are răgazul nici inima să se concentreze asupra « convenienţei » şi « decorului ».

Limbajul unor pictori păcătuieşte, însă, adesea prin aceea că sacrifică *ceea ce* e de spus, felului *cum* se spune. Văzul simplu şi sincer a fost decretat de teoreticienii formalismului ca *neartistic*, şi iată că unii artişti s-au lepădat, ca de un păcat, de redarea cinstită a realităţii văzute, căutînd s-o contorsioneze cît mai savant, spre a li se recunoaşte dreptul de a fi numiţi artişti. Bîlbîiala şi alambicările ridicule, datorate indigenţei, au fost aplaudate de unii drept merite, şi *stil* s-a numit, de la o vreme, mai mult lipsa aproximativă de formă artistică, decît năzuinţa spre una proprie, a pictorului respectiv. Vărsate în haosul general al degringoladei stilistice din arta occidentului, « originalităţile » acestui secol în pictura vest-europeană şi de peste ocean s-au emulat întru eliminarea simplului şi sincerului din viziune, pînă cînd complicatul şi facticele au devenit normă obligatorie, deschizînd calea absurdităţii, arbitrarului, necontrolabilului.

În timp ce Occidentul este asaltat de nebunia abstracţionistă, repudiată de simţul sănătos al majorităţii oamenilor, faptul că la noi în ţară s-au putut afirma şi impune atenţiei lumii întregi pictori pentru care realitatea rămîne pe piedestalul stimei cuvenite în procesul cunoaşterii şi creaţiei artistice, este un prilej de legitimă mîndrie. Avem, în pictura romînească, artişti a căror ţinută sobră, exemplară, de slujitori cinstiţi ai unei estetici însuşite spontan sau deliberat de majoritatea oamenilor, a produs o operă de cel mai autentic realism.

În vara aceasta, la Expoziţia Bienală de la Veneţia, amatorii de artă din lumea întreagă au avut putinţa să vadă pictura lui *Gheorghe Petraşcu* care, din 1906, de cînd a participat pentru întîia dată la o expoziţie internaţională (cea din München), a figurat cu opere relevante de critică la mai toate manifestările artistice romîneşti de peste hotare, întrunind peste tot sufragiile categoriilor celor mai diverse şi mai largi de iubitori ai picturii. Cel puţin la Veneţia, cetatea mirifică ce întruneşte ca arhitectură şi peisaj urban tot ceea ce geniul mediteranian a dat mai vrednic de luat în seamă în Europa, Petraşcu, participant la mai multe bienale, începînd cu cea din 1924, este într-un fel la el acasă. Şapte călătorii de durată în cetatea Dogilor au furnizat operei marelui pictor temele multor pînze, dintre cele ce însumează calităţile maxime ale artei lui. Cetatea cîntată de Byron şi Goethe, pe care Shakespeare şi-a făcut-o decor al unei tragedii celebre, a dat de lucru pictorilor lumii întregi. Unii s-au mulţumit să se inspire din peisagiştii propriu-zişi ai Veneţiei, din Canaletto şi din Guardi, pastişîndu-i; alţii au forjat o Veneţie de basm, ca Delacroix, romanticul ilustrator al lui Shakespeare şi Goethe, care i-au insuflat iubirea lor pentru mireasa Mării Adriatice, unde pictorul francez dealtfel nici n-a călcat vreodată. Bonnington, Turner şi Whistler dintre englezi, apoi Corot, Monet şi Renoir, marii peisagişti francezi ai secolului XIX, Signac şi Marquet, Dufy şi André Lhote într-al nostru, ne-au lăsat, rînd pe rînd, imagini pline de atmosferă şi lirism. Ar fi interesant de comparat odată ce-au văzut ei în oraşul feeric, ori ce-au văzut Kokoschka, expresionistul ceh, şi italienii Carlo Carrà sau Filippo de Pisis, cu ceea ce a desprins din sufletul de piatră, de apă şi de soare al cetăţii Dogilor, pictorul romîn. Petraşcu a revelat lumii esenţa nedescifrată de altcineva pînă la el, a unui oraş serios, demn, sobru, aşa cum de fapt simţim că trebuie să fi fost totdeauna, în fond, Veneţia în care alţii n-au văzut decît carnavalele, kermesele culorii şi feeria luminii. Dacă pentru alţi pictori peisajul venețian e o întreţesere de forme aparente cu sclipirile jucăuşe ale reflexelor de soare, pentru Petraşcu, ceea ce merită să fie pus în valoare din priveliştea Veneţiei sînt clădirile masive ce-şi impun materialitatea între albastrul, la fel de material şi de construit, al apei din care emerg şi cel al cerului pe care-s profilate. Mare constructor el însuşi, zidar al unui univers de realităţi solide, palpabile, resimţite spaţial, Petraşcu a fost sensibil mai cu seamă la acest aspect al oraşului înălţat din ape: soliditatea obligatorie a zidurilor în luptă cu elementele, cu apa şi cu aerul, suplinind rolul stîncilor, inexistente pe lagunele nisipoase. În dialogul cer-pămînt, care se redeschide prin opera oricărui peisagist, Petraşcu resimte dramatic îndreptăţirea rocei de a domina, şi-i împrumută structură cristalină, dură. Acolo unde roca n-are geneză naturală, unde ea nu-i produsul geologiei — cum sînt stîncile marinelor lui Petraşcu, asaltate de imensitatea clocotitoare de cristale albastre-verzi ale apei vitrificate aproape, resimţite mai mult în volumul ei, în corporalitatea ei materială, cristalină, decît ca un lichid — Petraşcu descoperă însuşirile rocei vii în roca artificială: zidăria, prelucrată şi ea de la o vreme, ca şi cea naturală, de elementele opuse pămîntului — apa, aerul şi focul.

În centrul Veneţiei, al unei splendide opere de artă arhitectonică realistă, astăzi se pot vedea îngrămădindu-se aşa-zise opere de artă, ce neagă însuşi principiul străvechi al artei: « homo additus naturae » — omul adăugat naturii. Arta abstracţioniştilor, glorificaţi la bienalele veneţiene în ultimii ani, nu mai cuprinde nici natura şi nici, cu atît mai puţin, omul, oricît s-ar trîmbiţa contrariul. Dar acolo, în centrul oraşului care a fost creat ca să afirme puterea omului asupra naturii, pictura lui Petraşcu e o prezenţă ce reaminteşte mustrător că se poate face artă mare, artă de calitatea celei veneţiene din trecut, respectînd natura. Şi nu numai respectînd natura, ci şi înţelegînd-o chiar.

Veneţia din pictura lui Petraşcu, — cu faţadele ei de palate sîngerii, oglindite în sticla preţioasă a apei canalelor, cu zidurile ei calcinate de vreme, cu punţile ei arcuite şi tulburătoarele « cortile », — e departe de a mai fi cadrul feeric al unei vieţi de evadări turistice. Nu e Veneţia călătorilor străini, decor festiv al vacanţelor memorabile, ci e cetatea care are viaţă proprie, cetatea sobră a constructorilor care au înfrînt prin ea nisipurile lagunelor, mlaştinile cu alge putrede şi nămol de scoică, înverşunările mării, înălţînd-o ca pe o mărturie a puterii omului asupra elementelor naturii. Glorificînd-o, Petraşcu glorifică geniul uman

care nu se lasă înfrînt de adversitatea stihiilor, ci şi le aserveşte, punîndu-le la treabă întru executarea scopurilor inteligenţei şi voinţei sale. Refuzînd să vadă în Veneţia peisajul de basm, produs labil al soarelui, atmosferei, reflexelor, el recepteazá volumele zidurilor şi materia lor, de o frumuseţe mai austeră, mai conformă cu ceea ce înseamnă definiţia de fiecare zi a vieţii reale.

S-a spus de multe ori, pe nedrept, că Petraşcu ignoră realitatea, că se desinteresează de subiect, că nu vede, în afară de « motivul » pictural, nimic. Este inexact. Confruntarea cea mai puţin adîncită cu opera pictorului e deajuns să spulbere aceste afirmaţii cu totul abuzive. Descoperindu-l la una din bienale, Lionello Venturi scria despre Petraşcu în 1938: « Petraşcu nu se pierde, ci se concentrează... A pune stăpînire pe realitate este pentru el un lucru natural, spontan... cu cît realitatea e mai apropiată şi mai obişnuită, cu atît mai bine pentru arta sa... Petraşcu are prea puternic dorinţa de a pipăi, de a adînci: el vrea să-şi impună sie însuşi evidenţa obiectelor pictate ». (« Întîlnire cu Petraşcu » articol reprodus în catalogul Expoziţiei Petraşcu din 1940).

Calitatea observaţiei realiste în viziunea picturală a lui Petraşcu este cea pe care o remarcă academicianul Tudor Vianu în al său « Gh. Petraşcu » unde vorbeşte de « plăcerea de a observa oamenii apropiaţi şi de a nota imagini cunoscute ». Luciditatea observaţiei e caracteristică lui Petraşcu. Lucrul e cu atît mai vizibil în portretistica şi autoportretistica pictorului: ... « Petraşcu se observă pe sine pentru a se simţi trăind... Nu modelul personalităţii, ci viaţa, devenirea ei, îl interesează curiozitatea de a fixa felurite momente ale fizionomiei sale stă în legătură cu acel sentiment al timpului, foarte viu la artistul nostru şi căruia îi datorăm în pictura sa, toate evocările de interioare, în care patina vremii a trecut peste materiale, le-a stins tonurile şi le-a îmbătrînit, dîndu-le poezia lucrurilor cu care am trăit ani îndelungaţi şi care s-au amestecat cu propria substanţă a vieţii noastre ». Pe drept cuvînt, academicianul G. Oprescu, putea vorbi, încă din 1931, în prima mică monografie închinată lui Petraşcu, de « acel entuziasm veşnic tînăr şi treaz în faţa naturii », de « curiozitatea pasionată cu care priveşte tema », asemănîndu-l pe « acest sănătos şi cald ţăran moldovean », cu marele Chardin, cel mai profund realist dintre pictorii secolului XVIII. Într-adevăr, parcurgerea unei selecţii din operele lui Petraşcu, cum a fost aceea trimisă anul acesta la Veneţia, ca şi parcurgerea retrospectivei din 1957, organizată de Muzeul de artă al R.P.R. opt ani după moartea artistului, la a 85-a lui aniversare, dovedeşte profundul realism al artei lui. Totul indică la el interes pentru

GHEORGHE PETRAŞCU, Femeie în albastru în atelierul artistului — *ulei*

GHEORGHE PETRAŞCU, Peisaj din Chioggia — *ulei*

om şi pentru natură: portrete, miraculoase ca soliditate a construcţiei fizionomiei şi ca putere de caracterizare psihologică, în care se descifrează urmele patetice ale timpului devastator, ori se glorifică anii de înflorire a vitalităţii; nuduri sezisante de viaţă, flamande prin forţă, prin vigoarea prezenţei lor carnale, denotînd o senzualitate gravă, lipsită de orice notă frivolă; naturi moarte în care e sugerată « prin neorînduiala lucrurilor uzuale pe o masă, prin întîlnirea lor întîmplătoare pe acelaşi loc,... ceva din desfăşurarea paşnică a vieţii de toate zilele », (Tudor Vianu), viaţă ce se poate citi ca dintr-un alfabet uzual în pîinea de pe şervet, în mărul, în căldăruşa sau în tingirea de aramă, ca şi în borcanul cu pensule în evantaiul ori în cartea uitată sub o glastră cu flori; peisaje, de toate soiurile, de la cele marine pînă la viziunile de oraş. La Vitré şi la Veneţia, ca şi la Tîrgovişte, la Nicoreşti ori la Tg. Ocna, la Assuan în Egipt, la Senlis, Morlais ori Saint-Malo în Franţa, la Toledo, în acea Spanie a cărei viaţă spirituală Petraşcu o va recepta, de asemenea, cu inima unui om ce descifrează din prezenţa zidurilor, a construcţiilor omeneşti încoronînd priveliştea, un sens istoric, supraadăugat geologiei, peste tot în peisajele sale, pictorul romîn va şti să aleagă, observînd ca un realist, ceea ce face esenţialul imaginei peisagistice.

Preferinţe pentru un motiv sau altul, pentru o temă sau alta, pentru un tip de compoziţie sau alta, se pot stabili în opera artistului, pe epoci. Dar însumînd vasta sa operă de mare muncitor, de ar fi să catalogăm pe genuri lucrările sale, am vedea cîtă diversitate este în tablourile din cadrul aceluiaşi gen şi ce fals sună acuzaţia care i s-a adus de către unii dintre monografiştii săi din trecut, aceea de a-şi limita viziunea, de a repeta cîteva şabloane.

Petraşcu a resimţit marea în acelaşi timp ca pe o întindere calmă şi vastă, ori ca pe o suprafaţă tulburată de crestele dure ale valurilor de şist, fie subordonată văzului într-o perspectivă abruptă, străjuită de maluri colţuros inospitaliere, fie limitate de curba dulce a unei faleze. Nu are deci un tipar prestabilit pentru a picta. Poet al priveliştilor patriei, el a făcut să alterneze în pînzele sale verticalitatea clopotniţelor vechi (Plumbuita, Viforîta, Tîrgovişte), cu desfăşurarea domol-orizontală a caselor ospitaliere de tîrg patriarhal, sau cu umilele, năpăstuitele case de ţară, nude sub cerul de piatră vînătă în albul lor de var, sărac ca al scheletelor vechi. Pictorul a avut sufletul deschis pentru pitorescul uliţelor, fie al celor dobrogene, înjghebări abia săltate de la linia solului, fie al celor de la Vitré, cu culmi gotice sau pentru triumfala siluetă a palatelor înfrîngînd arhitectonic marea, silită să le reflecte la Veneţia, domesticită, îngrădită între ziduri. A redat, în ruinele castelului de la Senlis, zvelteţea, iar masivitatea în priveliştea podului pahidermic de piatră, « Alcantara » din Toledo. În opera lui Petraşcu apare, ca la Andreescu, rar, dar apare, pădurea, şi, ca la Grigorescu, cîmpia şi colina. De la portretul compoziţional de grup la natura moartă cu ulcică şi măr pe un şervet, e un drum. Să susţină cineva că realitatea nu-l interesa, cînd tematica lui o desminte, înseamnă să facă din alb, negru. Conceptul de « motiv » nu trebuie folosit în chipul acesta abuziv. « Motiv » nu înseamnă restrîngere, ci dimpotrivă, afirmare a interesului artistic pentru un sector din realitate. Trebuie luat cuvîntul motiv, cînd se vorbeşte de motivul în pictură, în sensul în care intră acest termen în discuţie la arta decorativă, mai curînd decît în sensul filologic, de « pretext », pe care i-l dau snobii autonomismului estetic. Pentru Petraşcu, ca pentru orice mare artist, în pictură orice se poate spune. Asta nu înseamnă că orice e doar un pretext de a realiza, cum lasă să se înţeleagă criticii la care fac aluzie, armonii de culoare căutate pentru ele însele, şi nu ca expresie a unui sentiment uman, nu ca limbaj al unei idei artistice, nu ca rezultat al vieţii.

Că Petraşcu e un realist, se vede nu numai din temele sale, ci şi din felul cum şi-a disciplinat mijloacele, din limbajul propriu picturii lui, forjat de el, supus ca o unealtă perfectă viziunii sale, de mare închinător la realitatea vieţii.

Nu vom avea aici spaţiul să ne extindem în analiza tuturor elementelor de limbaj ale picturii lui Petraşcu. Ne vom rezuma doar la unul: culoarea.

Dintre mijloacele aflate în arsenalul înaintaşilor, Petraşcu şi le-a ales pe acelea ce convin viziunii realiste. Într-un moment în care începuse să fie la modă sintetismul, preconizat de şcoala de la Pont-Aven, (Émile Bernard, Seruzier) şi ilustrat pregnant de Gauguin, pictorul nostru porneşte de la Grigorescu pentru a-şi găsi drumul propriu. Pentru el, culoarea nu este doar indicaţie simbolică a existenţei unei substanţe materiale mai dense între conture decît cea din afara conturelor. El nu concepe culoarea sintetic, nu *umple* doar cu ea suprafeţe, al căror volum să fie sugerat de alte elemente decît tonul cromatic (linia conturului, umbra, lumina). Culoarea la el nu e ton local, aşternut plat, fără modelare, ca la primitivi şi muralişti, nici rezultantă decorativă a sintezei dintre localitatea colorată şi reflexele ambianţei, ca la sintetiştii amintiţi. Petraşcu modelează prin culoare, pentru că pe el îl interesează să redea în primul rînd corporalitatea vie, materialitatea organică a lumii văzute. Or, unde există în pictură volum, există şi încredere în concret, în existenţa corporală. Petraşcu reia problema modelării formei prin culoarea în care s-a contopit lumina purtată asupra obiectului şi materia obiectului deopotrivă, dar o rezolvă altfel decît oricare din înaintaşii săi. Efortul acestui pictor este dublu: el caută să realizeze un stil decorativ perfect, un tablou capabil să se susţină ca unitate decorativă, fără să renunţe cîtuşi de puţin la « văzul sincer şi firesc », la adîncimea spaţială inclusă în viziunea normală, ba dimpotrivă, accentuînd tocmai asupra ei. Somptuozitatea scăpărătoare, intensă, a materiei picturale la Petraşcu, departe de a fi o preferinţă formalistă pentru frumuseţea culorii luată în sine, este rezultatul strădaniei sale de a realiza înviorarea culorii obiectelor reale, sub un anume regim luministic, sugerarea depărtării volumelor unele faţă de altele şi toate faţă de ochi, planurilor arhitectonice ale compoziţiei, şi aceasta fără alt artificiu decît calitatea cromatică. Petraşcu nu renunţă la valoraţie, dar el nu modelează nici prin adausuri de albnegru sau de tranziţii de griuri la tonurile locale, nici prin masele de culoare trecute prin diverse intensităţi, prin saturaţie şi diluare a pigmentului. El modulează, ca şi impresioniştii, culoarea, prin cald şi rece, dar, spre deosebire de aceştia, nu juxtapune tonurilor luminoase, calde, umbre reci, ci, înlăuntrul aceleiaşi pete unitare de culoare, realizează valori de cald şi de rece, smălţînd sectoarele de acelaşi ton cu tonurile opuse, complementare, incluse în pastă, ceea ce le învie considerabil, sau cu tonurile adiacente, alăturate, la fel incluse în pastă, ceea ce dă impresia degradeurilor, fără ca sectorul culorii respective să poată fi surprins trecînd într-alta totuşi. Îndelung gîndită, tehnica picturii lui Petraşcu este, în fond, o originală rezolvare a tuturor problemelor puse de viziunea realistă a lumii tridimensionale; cîmpul vizual trebuia să-şi păstreze în pictura lui structura spaţială, şi asta prin mijloace care să includă cuceririle treptate ale tuturor înaintaşilor, rămînînd în acelaşi timp ferit de primejdia « tehnicizării » formaliste. Tot ce poate sugera mai bine realitatea e folosit cu un simţ miraculos al măsurii şi al dozajului logic, într-un chip pe cît de surprinzător, pe atît de simplu. Marile soluţii sînt cele ce exclud complicaţia. Petraşcu traduce pe limbă omenească natura, cu mijloacele cele mai moderne şi cele mai fireşti în acelaşi timp, ţinînd seama de toate progresele realismului în pictură, şi fiind perfect original şi nou. Oricine-l poate controla şi confrunta cu viaţa, pe care n-o trădează ci o glorifică, lucrînd în sensul ei, în felul ei, cu organicitatea ei, atît de simplu şi de neaşteptat, încît, pe drept cuvînt, comentatorii lui au vorbit de « alchimie » şi de « magie »: o vrajă ca a naturii, realizată de un om, dă comoţia minunilor.

Gramatica savantă a tuturor academismelor n-a nimerit vreodată farmecul miraculos al poeziei pe care o cuprinde văzul viu. Petraşcu este poetic pentru că seamănă cu însăşi viaţa, cu spiritul ei organic, în care e inclusă o geometrie strictă, nevăzută.

GHEORGHE PETRAŞCU, Natură moartă — *ulei*

GHEORGHE PETRAŞCU, Peisaj — Marină — *ulei*

CARNET VENEŢIAN

(A XXX-a bienală de artă plastică de la Veneţia — 1960)

JULES PERAHIM

A fost odată, de mult, în China, un împărat care avea un palat mare şi frumos. Împăratul chemă la el un pictor, renumit prin măiestria lui, şi-i ceru să împodobească pereţii celei mai frumoase încăperi a palatului cu picturi murale. Pictorul rămase închis în acea sală vreme îndelungată; îşi petrecu acolo cea mai mare parte a vieţii sale şi aşternu de-a lungul pereţilor minunate imagini cu arbori şi păsări, lacuri şi nuferi, dealuri împădurite şi munţi înzăpeziţi, drumuri umbrite şi castele strălucind în soare, scări somptuoase, portaluri şi statui, ziduri îmbrăcate în iederă, ascunzînd intrări misterioase. Cînd pictorul îşi termină lucrarea, împăratul uimit de miraculoasa lui operă, îl întrebă:

— Cu ce să te răsplătesc? Ce îţi doreşti cel mai mult? Pictorul arătă cu mîna o uşă mică pictată pe lucrarea sa şi răspunse:

— Vreau să pătrund pe această uşă în mijlocul peisajului meu şi să mă odihnesc puţin pe iarba acestei coline. Şi într-adevăr, el deschise acea uşă şi intră în propria sa pictură.

Dar nu se mai întoarse niciodată.

★

Istorioara de mai sus omagiază minunatele daruri creatoare ale artistului ce dă viaţă visului său cu atita veridicitate încît el se confundă cu realitatea. Oare *Alberto Burry* (Premiul criticii de artă pe 1960) ar vrea să intre, dacă nu definitiv cel puţin în trecere, în lumea pînzelor lui?

★

Ceea ce caracterizează a XXX-a Bienală de la Veneţia este efortul organizatorilor de a demonstra (nu cu prea multe argumente) că abstractismul reprezintă singura manifestare a spiritului contemporan. De aceea alegerea aproape exclusivă a unei mari cantităţi de lucrări non-figurative expuse în cadrul acestei Bienale dă impresia cetăţeanului neavertizat că într-adevăr abstractismul ocupă în arta de azi un loc important. Utilizînd acest procedeu naiv, organizatorii Bienalei au impresia că este suficient să împiedice expunerea artei figurative sau realiste pentru a face să se creadă că ea nu există.

Este limpede că poziţia exclusivistă a organizării unei expoziţii internaţionale de importanţa Bienalei de la Veneţia tinde să-i slăbească valoarea, să facă imposibilă o reală confruntare a poziţiilor şi tendinţelor existente în arta contemporană. Acest procedeu determinat de-o conjunctură străină de problemele estetice şi în care un rol preponderent îl au piaţa de tablouri, negustorii şi intermediarii de tot felul, a făcut ca această Bienală să fie privită cu justificate rezerve de presa internaţională. Cred că nici o Bienală pînă la a XXX-a nu a ridicat atîtea proteste referitoare la lipsa de obiectivitate, la transformările nejustificate de ordin organizatoric, la influenţa directă a comerţului de tablouri, la arbitrarul decernării premiilor, proteste ce contestă, în ultimă instanţă, viabilitatea abstractismului.

★

În tot ce au scris şi au discutat apărătorii modernismului despre ultima Bienală de la Veneţia, revine, sub diverse forme, ideea reînnoirii artei. Această preocupare excesivă de reînnoire, de inovare, de nerepetare a unor imagini este atît de exclusivă încît, treptat, noţiunea de artă a fost părăsită, devenind un element secundar, o cantitate neglijabilă sau chiar negată cu desăvîrşire. Dacă obiectul expus în cadrul acestei importante manifestări de artă internaţională se află sau nu în cadrul artei, este o problemă de importanţă secundară. Adesea, cuvîntul *artă* intră în bogatul vocabular al criticilor, teoreticienilor, colecţionarilor sau comercianţilor de tablouri, fără ca el să aibă însă vreo reprezentare, vreun sens, fără a răspunde unei noţiuni clare şi definitorii. Dealtfel, aceasta nici nu prea are mare importanţă, deoarece pe prim plan stă fenomenul reînnoirii. Şi aici apare imposibilitatea înjghebării unui dialog între aceia care dau noţiunii de artă sens şi primordialitate şi aceia care dau noţiunii de reînnoire o valoare în sine, indiferent dacă ea se integrează sau nu în cadrul artei.

Personal, nu înţeleg despre ce reînnoire este vorba. Despre reînnoirea cui? De ce este necesară reînnoirea şi cui îi este necesară? Dacă reînnoirea nu se referă la artă, atunci este vorba despre tehnică, despre utilitate, despre perfecţionare, despre inovarea formei maşinii de călcat, a galoşilor, a maşinii de curăţat morcovi, a modului de a face imprimeuri etc. Dacă reînnoirea se referă la artă, atunci este vorba de spiritul lucid al omului contemporan, de selecţia tendinţelor avansate ale umanităţii, de puterea artei de a descoperi, pe calea unei sensibilităţi specifice, frămîntările cu tendinţe avansate ale lumii în mişcare. Reînnoirea nu poate avea azi nici o legătură cu imagini trădînd originea lor mistică, spaimele omului primitiv, nesiguranţa infantilă, confuzia delirului sau furia animalică.

★

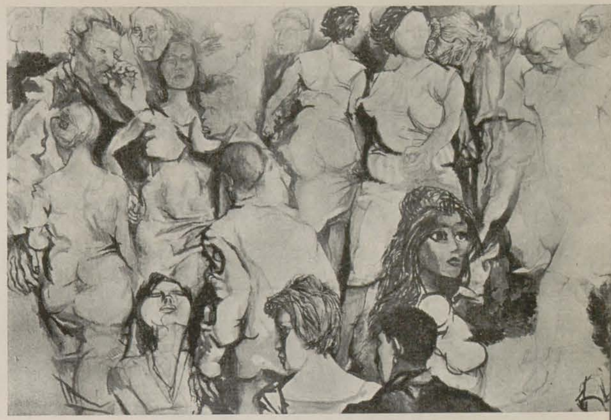
În această Bienală dedicată abstracţionismului există însă şi manifestări interesante, puţine e drept, dar care fac posibilă o analiză mai largă a fenomenelor artei de azi. Pavilioane ca acela al Uniunii Sovietice, Ungariei, sau pavilionul nostru au la bază o organizare limpede, un fir conducător clar. Alte pavilioane, prin caracterul lor obiectivist,

ALEXANDR DEINEKA (U.R.S.S.), O stradă din Roma (1935)

dau posibilitatea apariţiei unor lucrări care arată existenţa unor tendinţe şi curente în afara manifestărilor non-figurative. Aşa sînt pavilioanele Belgiei, Canadei, Spaniei, Cehoslovaciei sau unele lucrări din pavilionul Italiei.

★

Anul acesta, spre deosebire de expoziţiile trecute, pavilionul sovietic a fost organizat într-un mod divers. La baza alcătuirii pavilionului a stat ideea trecerii în revistă a importantelor perioade plastice care, prin unicitatea lor, au căpătat o valoare universală. Pentru a sublinia caracterul manifest şi agitatoric al artei sovietice, expoziţia se deschide printr-o concentrată expunere a celor mai emoţionante şi directe afişe, în care perioada Marelui Război de Apărare a Patriei (1941—1945) ocupă un loc important. « Acest gen de largă popularizare, încă din primii ani ai Revoluţiei, a fost organic legat de cele mai arzătoare probleme ale vieţii, luptei, muncii, bucuriei şi durerii poporului », cum spune Irina Antonova în prezentarea pavilionului sovietic. Pictura este reprezentată prin patru artişti cu personalităţi distincte în cadrul unei poziţii unitare faţă de misiunea educativă şi caracterul mobilizator al artei. *Alexandr Deineka, Tatiana Iablonskaia, Andrei Mîlnikov* şi *Grigori Nisski* sînt legaţi de preocuparea predominantă de a face din stricta şi imediata actualitate sovietică scopul major al artei lor. Pe aceeaşi concepţie este organizată şi retrospectiva sculpturilor *Verei Muhina*. Noi cunoaştem arta sovietică, multe lucrări expuse în pavilionul sovietic au figurat şi în expoziţiile deschise la noi, dar, de fiecare dată, aceste lucrări dezvăluie noi unghiuri, noi idei. Parcă aşezarea lor în mijlocul celei de a XXX-a Bienale scoate în relief, cu o deosebită acuitate, caracterul manifest, vigoarea şi sănătatea, luciditatea şi optimismul ridicate aici la valoarea unui program estetic.



RENATO GUTTUSO (Italia), Aglomeraţie în oraş (*1960*)

★

Renato Guttuso — Dacă un număr mare din artiştii contemporani mai cunoscuţi — candidaţi permanenţi la premiile internaţionale — au sursele de evoluţie în ultimele decenii ale acestui secol, ei considerînd arta născută pe la 1900, *Renato Guttuso* este unul din artiştii care cred că arta a început înaintea secolului nostru, în formaţia lui împletindu-se fericit romantismul francez — plin de înflăcărare eroică — cu limbajul incisiv şi laconic — expresie a forţei nervoase a lui Picasso. *Renato Guttuso* este un orator. În discursurile lui înflăcărate sînt conţinute şi pasiunea eroică a revoluţiei franceze, şi Comuna din Paris, şi mişcarea lui Garibaldi, şi Revoluţia din Octombrie, toate acestea nu în forma unei evocări directe, ci filtrate prin sensibilitatea lui profund receptivă la transformările societăţii, la încadrarea şi forţa omului decis să preia destinele istoriei în propriile lui mîini. Omul acesta este prezent în pînzele lui *Guttuso*, el gîndeşte, simte, se emoţionează, îndrăzneşte şi iubeşte puternic viaţa. Ceea ce-l deosebeşte pe *Guttuso* de majoritatea colegilor lui italieni sau de aiurea nu este modalitatea mînuirii uneltelor; expresia lui este în continuă mişcare, ultimele lucrări expuse la Bienală ridică foaia de carnet, notaţia spontană a schiţei la dimensiuni monumentale. Pe o pînză cu locuri goale sau cu o uşoară tentă transparentă sînt detalii asupra cărora artistul a insistat pînă la redarea volumului şi a unei complicate valoraţii, detalii eboşate în culoare şi asupra cărora *Guttuso* a revenit cu desenul pentru a corecta sau mişca figura din compoziţie. *Guttuso* face vizibil, în cadrul unei singure lucrări, întregul proces al etapelor unei compoziţii. Schiţa, desenul, valoraţia, culoarea, volumul, punerea în scenă, toate sînt supuse unei subordonări, nu canonice, academiste, ci capabile să emoţioneze şi să trezească interesul pasional într-o ordine proprie artistului. Pictura lui *Guttuso* nu are canoane, el nu aparţine unei şcoli, unei maniere. În pînzele sale el utilizează pensula, cuţitul, cîrpa, colajul, desenul, cărbunele, culoarea, gazul, imprimeul, ziarul, cutia de ţigări, uleiul etc. Dar această diversitate a mijloacelor de expresie utilizate este totdeauna subordonată conţinutului de idei, conţinut care-l impresionează într-un mod direct, violent chiar, pe privitor.

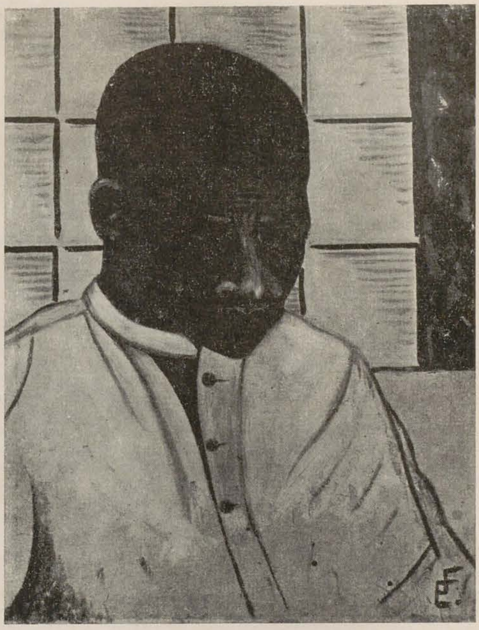
MINO MACCARI (Italia), Capriciu german

★

Giuseppe Zigaina — este un artist tînăr, are 36 de ani. Formaţia lui plastică se conturează după război cînd ocupă un loc important în mişcarea neo-realiştilor. În puţin timp, bicicletele lui devin celebre în întreaga Italie. Transcrierea directă a realităţilor cotidiene — tristeţea reţinută, somnul greu, viaţa aspră, expresiile încordate ale ţăranilor din nordul Italiei, bicicletele muncitorilor — acesta este universul de inspiraţie al lucrărilor lui *Zigaina* între 1950—1955. Dar nu tema picturii lui face din el unul dintre cele mai reale talente ale picturii italiene postbelice, ci o forţă de evocare în care substratul poetic, lirismul

RENATO GUTTUSO (Italia), Interior şi accesorii de studiu (*1960*)

ALOJZ KLIMO (Cehoslovacia), Gravură (1959)



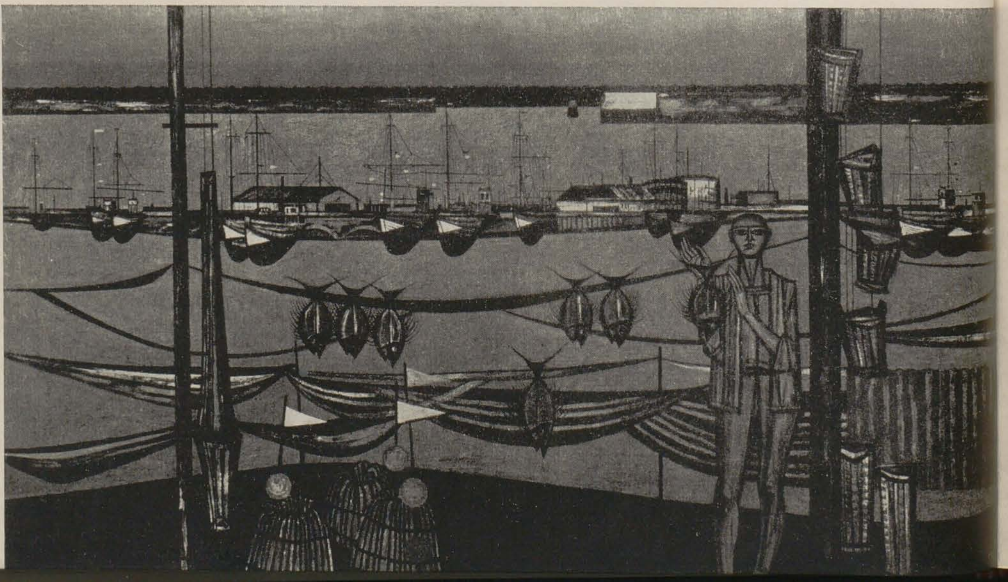
E. FREDERICH (Liberia), Portret (1959)

sensibil te fac să intri într-o lume de sentimente umane proprie marilor artişti. Colorată într-o gamă verde umedă, suculentă, expresia lui plastică este o transpunere modernă a picturii lui Tintoretto şi a nobilei picturi veneţiene. La vîrsta de 30 de ani *Zigaina* ajunge poate prea repede la o maturitate de expresie; temperamentul lui viu şi în continuă mişcare, sensibil la transformările societăţii şi la ascuţitele şi contradictoriile ei unghiuri, îl face să renunţe la pictura lui directă şi limpede. În procesul lui de transformare sînt şi elemente pozitive, dar şi elemente negative. În lucrările expuse anul acesta în mica lui sală de la Bienală se întrevede preocuparea de a se ridica pe o treaptă superioară a creaţiei, de a-şi ridica arta la esenţializare, la gîndire profundă, de a supune materia plastică expresiei filozofice. Imaginile, inspiraţia nu mai pornesc din natura exterioară; pictura lui actuală nu mai reprezintă interpretarea imaginilor din realitatea imediată, ci imagini care se formează în gîndirea artistului, în lumea intimă a sentimentelor sale. Lucrările lui au o poziţie mai hotărîtă, mai combativă, din punct de vedere ideologic, mai lipsită de echivoc. « Dezgheţul », înfăţişînd o pădure în timpul dezgheţului, dezvăluie ororile săvîrşite de nazişti. Seria « Generalii » (« Micul general », « General la asalt », « Moartea generalului ») e plină de ură nestăvilită împotriva fascismului. « Protagonistul » transformă portretul unui popă catolic în timpul unei benedicţiuni într-o imagine de descompunere a mucegaiului. Expresia plastică a lui *Giuseppe Zigaina* este însă tributară presiunii exercitate în occident de către experienţa abstracţionistă. Lucrările lui — din această pricină — nu mai au claritate, mesajul artei sale nu poate acţiona necondiţionat asupra oamenilor. Din acest punct de vedere *Zigaina* este în momentul de faţă victima unui curent căruia structural nu-i aparţine.

★

Mino Maccari (1898—Roma) — este unul din artiştii cu spiritul, gîndirea şi creaţia deschise spre viaţă. Cîteodată, pentru a-şi înfrînge romantismul şi sensibilitatea, recurge la satiră, la ironie. Frica de sentimentalism îl face caustic, lucid. În decursul anilor, opera lui a respins gratuitatea esteticii pure. Creaţia sa, consumată pe bucăţi de hîrtie, pe colţuri de mese, e un mesaj al artistului care iubeşte viaţa şi trăieşte în mijlocul ei.

★



GUSTAVE CAMUS (Belgia), Ritm de plase (1959)

GYULA DERKOVITS (Ungaria), Pentru pîine (1930)

Brâncuşi — a fost în întreaga lui viaţă, prin deosebita concentrare a activităţii lui creatoare, lipsit de cea mai elementară dorinţă de glorie. Lupta cu materia sculpturală, cu înnobilarea, sensibilizarea şi esenţializarea formelor l-a preocupat exclusiv. Grandioasa lui simplitate ţărănească, calmul, echilibrul şi înţelepciunea strămoşilor lui din Gorj stau astăzi mărturie în lucrările sale de o nespusă puritate şi conţinînd esenţa vieţii şi înţelepciunii formelor pure, ca oul, coloana, masa. Lumea formelor pe meleagurile noastre a fost bogată şi variată: de la vasele antropomorfe — ale perioadei neolitice — la formele complicate ale ciopliturilor, ornamentelor, ţesăturilor ţărăneşti din care *Brâncuşi* îşi trage izvoarele de creaţie. Dar opera lui nu este o reeditare a arhaismului artificial, atît de la modă în primele decenii ale secolului XX. *Brâncuşi* a influenţat întreaga mişcare modernă în sculptură: *Hans Arp, Henry Moore* şi foarte mulţi tineri.

★

Vecin pavilionului sovietic este cel al Japoniei. Nu cunosc din arta de azi a acestei ţări decît foarte puţin, dar ceea ce expun în ultimii ani japonezii ilustrează încercarea de a promova, efortul de a realiza o « viziune unitară a artei orientului cu occidentul ». Acest pavilion este poate expresia cea mai clară a descompunerii, a marasmului, este într-un fel o esenţializare a fundamentului ideologic al artei abstracte. Dacă arta abstractă este o artă de idei, aşa cum pretind unii teoreticieni, atunci acestea sînt ideile de frică, derută, morbiditate, descompunere fizică şi morală.

★

Un critic de artă din America Latină spunea că pînă la apariţia realismului socialist arta a fost ca o oglindă care mergea singură. Reflectarea întîmplătoare a realităţii sub toate aspectele ei caracterizează astăzi o importantă parte a artei. Natura, viaţa înconjurătoare este generoasă şi diversă, ea nu are criterii estetice de selecţionare; în ambianţa noastră cotidiană există teatre şi spitale, masa de operaţie unde se naşte copilul şi canalul de scurgere; în lume există mari şi luxoase restaurante şi lăzile lor cu gunoi, minunate aparate de precizie şi depozite de fier vechi. Dacă arta este o oglindă care merge singură, ea poate rătăci confuză printre cadavrele vieţii cotidiene.

O sumedenie de obiecte de metal, a căror utilitate a dispărut printr-o totală degradare, sînt aşezate într-un echilibru straniu şi sudate între ele. În faţa acestor lucrări eşti cuprins de sentimentul penibil al obligaţiei de a privi cu respect interiorul unei lăzi cu gunoi. Un exemplu edificator al acestui fel de a privi arta sînt lucrările sculptorului japonez *Todohiro Ono*.

De altfel acest « nou » drum al artei are tendinţa de a se generaliza în aşa zisa cultură occidentală; el este prezent în piesa lui *Beckett* « *Fin*

HECTOR POLEO (Venezuela), Figuri (1958)

RAFAEL ZABALETA (Spania), Perechea (1959)

RAFAEL ZABALETA (Spania), Ţăran şezînd (1960)

JEAN PAUL LEMIEUX
(Canada), Vară (1959)

de partie », în cearceafurile murdărite cu roșu ale lui *Burry*, în bucățile de placaj ars ale lui *Tapies*, în poezie, muzică, cinematograf, dans și chiar în modă (anul acesta la Geneva femeile au abordat stilul cadavru). Surmenajul, paliditatea, spectralul, necromania fac parte din arsenalul « frumuseții moderne », cultivată de o lume în marasm.

★

Arta modernă s-a ocupat în special de evoluția limbajului plastic. Dacă la începutul secolului XX limbajul plastic a avut un caracter protestatar, astăzi epigonii moderniștilor se exprimă nu printr-un limbaj, ci prin sunete nearticulate. În literatura care se face în jurul artei abstracte se vorbește exagerat de mult despre lirism, despre starea de poezie, despre metafora poetică. Referindu-se la aceasta, *Luciano Bodiga* scrie într-o revistă din Roma: a vorbi astfel despre abstractism este « ca și cum un om în agonie ar vrea să facă o declarație de dragoste ».

★

În pavilionul Belgiei sînt expuse lucrările sculptorului *Oscar Jespers*, a cărui putere de reprezentare realistă a figurii umane este plină de un optimism sănătos. În expoziția belgiană mai este prezentat, printre alții, și un pictor cu o personalitate deosebită, care, prin conținutul artei sale și prin subtila formă decorativistă a lucrărilor lui, merită atenție. Acesta este *Gustave Camus*. Iată ce declară el în legătură cu arta: « Pretind ca un tablou să conțină valori expresive și umane și ca transpunerea lui plastică să nu meargă pînă la a trăda natura. Doresc să redau climatul propriu fiecărei regiuni. Mă străduiesc să interpretez, nu să descriu. Elementul incidental de lumină sau pitoresc este dat la o parte în mod deliberat... Această concepție despre pictură cere alegerea unui element dominant care va deveni tema esențială a compoziției... Sensibilitatea intervine ca un element imponderabil, pe care artistul îl transmite inconștient, cu mai multă sau mai puțină autoritate, potrivit calității sale interioare. Această sensibilitate este vehiculul care va face perceptibil aportul măiestru propriu unei opere de artă autentice. » *)

★

Un artist deosebit prin forța de evocare a spațiului și a figurii umane este canadianul *Jean Paul Lemieux*. Acest artist ocupă un loc important în plastica țării lui, prin puternica sa personalitate. Cu o extremă economie de mijloace, cu o paletă redusă și subtilă, printr-o neobișnuită montare a elementelor compozițiilor lui — în care dreptunghiul orizon-

*) Venise — Pavillon Belge.

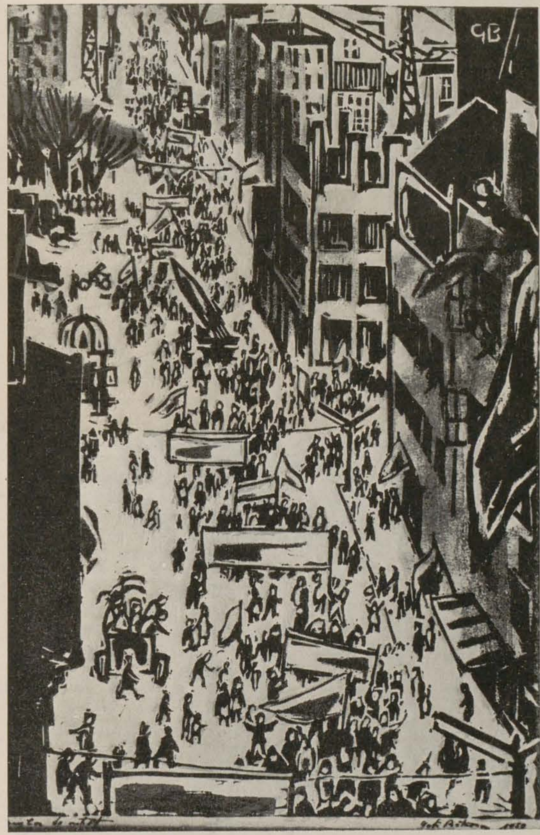
THEODORE ROSZAK (Statele Unite), Bot de fier (1959)

SANDOR MIKUS (Ungaria), Femeie împletindu-și părul (1936)

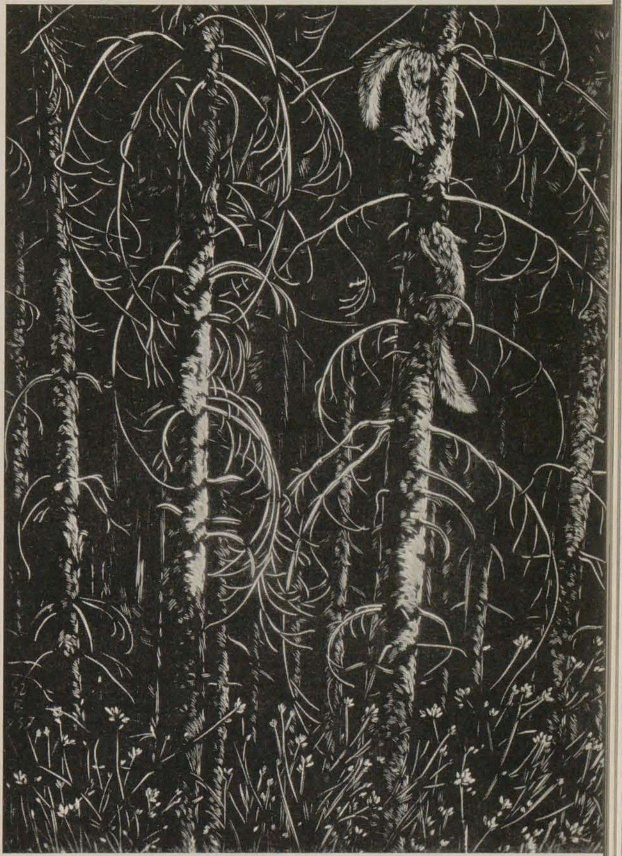
tal, cerul, pămîntul, o linie dreaptă de orizont întreruptă de un personaj vertical apar ca elemente invariabile — artistul reușește să facă o puternică evocare a spațiului.

★

În pavilionul Ungariei a fost prezentată o retrospectivă a unuia dintre marii maeștri ai picturii ungare, *Gyula Derkovits*. Născut într-o familie de muncitori, nu-și poate face pregătirea artistică în școlile de artă, închise condiției lui sociale, ci singur, în muzeele din Viena și Budapesta. În prima lui perioadă este influențat de Cézanne, Van Gogh, de expresionismul german. Ca sferă de inspirație el își consacră



GETA BRĂTESCU (R.P.Romînă), Sărbătoare (1959)



GY SZABO BELA (R. P. Romînă), Veverițe (1957)

CORNELIA DANEȚ (R. P. Romînă), Montarea cofrajelor (1959)

întreaga lui creație dreptății sociale, proletariatului luptător, vieții periferiei marelui oraș. Respingînd prin structură orice conformism în expresie și gîndire, *Derkovits* se lasă condus de sentimentele lui directe și clare spre o expresie fără echivoc, dar în același timp plină de o stare poetică de o mare forță de impresionare. Contrastul uimitor între coloritul argintiu, alburi, rozuri și albastruri palide, de o transparență și fluiditate prerafaelită, cu tragismul imaginilor (mama și copilul tremurînd în ger, muncitori împușcați, prînzul săracilor pe malul apei), provoacă o stare de emotivitate unică. *Derkovits* este artistul care și-a confundat opera lui, creația cu viața reală. Consecvent ideilor sale, a luptat pe baricada revoluției ungare în 1919, nu și-a precupețit sănătatea și a făcut din arta lui poemul eliberării omului de exploatare, poemul drumului greu al omului care preia în mîinile lui destinele istoriei.

VELASQUEZ, Lăncile (Muzeul Prado) — ulei

COMEMORAREA A 300 DE ANI DE LA MOARTEA LUI

VELASQUEZ

Acad. Prof. G. OPRESCU

De pe vremea imperiului roman, în cea mai strălucită perioadă a existenței sale, lumea nu mai văzuse un stat mai întins și mai puternic ca Spania, sub dinastia Habsburgilor. Peninsula Iberică în întregime, o parte din Franța, adică provinciile din nord ale acestei țări și ceva din sudul ei, Germania, Țările de Jos, Italia, Marocul și mai toată America de curînd descoperită constituiau domeniul nedisputat, condus după bunul plac al regelui din Madrid, domeniu în care, după cum se exprimase unul dintre stăpînitorii acestei uriașe întinderi de pămînt, cu bogății fabuloase, soarele nu apunea niciodată.

Dar tensiunea necesară pentru a ține la un loc atîtea neamuri, incapacitatea guvernanților abuzivi, aspirația spre libertate a celor tratați cu cruzimea de care spaniolii dau dovadă în Țările de Jos și pe unde se mai găseau, distrugerea Invincibilei Armade, fără luptă, opresc expansiunea Spaniei, o obligă chiar să lupte pentru fiecare bucată de teren ce mai posedă în afară de Peninsula Iberică. La începutul secolului al XVII-lea, decadența politică și economică a țării este evidentă. În țara în care atîtea secole cursese neîntrerupt, ca un imens fluviu, aurul și argintul din colonii, sărăcia e la culme: o parte din populație, aristocrația și clerul, trăiește fără să facă nimic, pe spinarea celor care muncesc din greu și fără nădejde, iar altă parte, și mai numeroasă, fără pămînt, fără meșteșug și comerț, cerșește și trăiește din expediente.

Tocmai atunci cînd puterea statului și importanța lui politică decad, cînd din toate părțile armatele spaniole se întorc bătute, cînd regele insuși nu mai știe cum să facă față cheltuielilor și slujbașilor neplătiți cu lunile, asistăm la o izbucnire vulcanică, ca atunci cînd o forță a fost multă vreme împiedicată să se manifeste, mai întîi a literaturii, apoi, peste decenii, a artei. Este ceea ce s-a numit secolul de aur al culturii spaniole, cel în care s-au realizat cele mai înalte producții ale literaturii spaniole, semnificative nu numai prin marea lor importanță națională, ci și

prin valoarea lor mondială. În domeniul literaturii apar capodopere ca Don Quijotte a lui Cervantes, ca să nu mă opresc decît la un singur exemplu, în domeniul artei, pînzele ce constituie opera lui Velasquez.

Timp de sute de ani, spaniolii fuseseră absorbiți de războaiele purtate, mai întîi pentru a-și cîștiga independența, apoi pentru a face cuceriri. Timp de sute de ani nici cartea, nici tabloul nu erau destinate maselor mari ale poporului, ținute într-o ignoranță desăvîrșită. Carte, acesta nu știa citi, iar tabloul nu era pentru el decît o imagine, care numai prin subiect se cuvenea adorată, ori cum ar fi fost ea pictată. Regele și nobilimea, cînd doreau pictură se adresau străinilor, cum au făcut tot timpul pînă în secolul al XVII-lea. Carol Quintul, pînă aproape de data la care ne-am oprit, cind dorește decorații murale și portrete, alege pe Tizian, iar Filip al II-lea, deasemeni, maeștri italieni. Poporul însă nu participă cu nimic la această viață culturală. Spaniolii, cu însușirile lor de finețe și simț al realității, cu dragostea lor de viață, cu umorul lor care transpare în folclor, au simțit că au nevoie de o expresie a lor, și în literatură, și în artă, care să-i reprezinte și care să le placă. Și, deși atît reprezentanții literaturii cît și ai artei, în secolul XVII nu-s recrutați în cea mai mare parte din mijlocul poporului, ei se simt totuși mesagerii acestuia, au mîndria să egaleze pe străini și produc, și într-un domeniu, și în altul cele mai realist concepute opere pe care le-a cunoscut secolul al XVII-lea în Europa.

Este simptomatic să vedem cît de puțin prețuiau clasele suprapuse din Spania pe acești autori și pe acești artiști. Cei mai mulți, chiar Velasquez, deși pictorul regelui, făceau foarte des cunoștință cu lipsa. Velasquez, pictorul portretelor tuturor personajelor curții, nu poartă decît titlul de valet de cameră și numai către sfîrșitul vieții pe cel de șambelan al clădirilor regale. El primește, cînd primește, o leafă ca și ceilalți servitori ai curții, un costum care este și cel al acestora, e hrănit ca și aceștia. Le Sage, numai cu cîteva decenii ulterior anului în care moare Velasquez, și care cunoaște atît de bine Spania, în capodopera lui, în Gil Blas, ne poartă în toată țara și prin toate straturile sociale, face să vorbească în opera lui tot poporul, de la rege pînă la cerșetorii din fața bisericilor, așa încît le cunoaștem gîndurile și preferințele, îi descrie exact și amplu, începînd cu contele duce Olivares, protectorul lui Velasquez. Prin Le Sage facem cunoștință cu valeți, cu cameriere, chiar cu femei de moravuri ușoare, cu actori și cîntăreți, dar el nu spune un cuvînt măcar despre pictori. Și aceasta pentru că cu adevărat în Spania secolului al XVII-lea aceștia aproape nu contau.

Și totuși, în epoca pe care ne-o descrie atît de amănunțit și de veridic Le Sage, trăia în Spania poate cel mai mare pictor pe care l-a avut lumea, în orice caz, cel mai mare pe care l-a avut Spania, cel mai mare, pentru că, fără emfaza lui Rubens, desigur și acesta un colos, fără neliniștea lui Rembrandt și dorința acestuia de a pătrunde în toate dramele sufletului uman, prin mijlocul ceva cam complicat al distribuirii luminii, dar, desigur, și el un colos, spaniolul n-a avut drept scop decît să exprime adevărat, simplu, complet, dar cu mijloace supreme, lumea din jurul lui, așa cum era ea, ființe și peisaje. *El pintor de la verdad*, spune inscripția de pe monumentul ce i s-a ridicat în Sevilla. Să înțelegem bine, nu « pictor al adevărului », ci *pictorul prin excelență al adevărului*.

Diego Rodriguez de Silva y Velasquez se naște în Sevilla la 6 iunie 1599. Tatăl său era de bună noblețe portugheză, însă mama îi era spaniolă. Poate de aceea el a ales să fie numit după mamă, obiceiul spaniol permițîndu-i aceasta. Copilăria și adolescența îi este simplă, consacrată studiilor și educației. Dar el și desenează și umple, se pare, toate cărțile și caietele de școală cu desene care, contrar cu ceea ce se întîmplă în asemenea cazuri, n-au speriat pe tatăl său. La 13 ani, acesta consideră că a venit timpul ca, dacă fiul său e menit să devie un artist, să-și înceapă învățătura cu un maestru capabil să-l formeze. In Sevilla existau atunci mai mulți pictori. Mai cunoscut era Herera cel Bătrîn, pe care toți îl respectau. Tînărul Velasquez e dus în atelierul acestuia. Nu se potriveau însă, nu se putea naște între ei acea comunitate de caracter care singură ar fi dat roade. Herera era un pictor remarcabil, dar un om violent și cu toane. Velasquez încă de atunci e o natură armonioasă și echilibrată, lipsită de salturi de dispoziție sufletească. E o fire fără pasiuni exterior manifestate, trăind prea puțin în afară și mult în interior. Părăsește pe Herera și intră în atelierul lui Pacheco, artist mediocru poate, cam prea dispus să imite pe italieni, dar ponderat și, în orice caz, dotat cu răbdarea și pătrunderea necesară pentru a judeca pe noul său elev și a-i veni în ajutor, dacă putea. El își dă seama că sub calmul aparent al firii lui Velasquez se ascundeau focul pasiunii unui artist și cele mai rare însușiri. Deplin satisfăcut de acesta ca om, îi dă pe fiica sa în căsătorie; și ghicind în el pe viitorul maestru, îl pune în contact, trimițîndu-l la Madrid, cu Olivares, omul cel mai aproape atunci de rege, factotum al acestuia.

Cu ce se prezenta Velasquez înaintea acestui personaj influent, de care depindea tot viitorul lui? În casa lui Pacheco se întîlneau cîțiva dintre oamenii cei mai de seamă ai Spaniei din acea vreme, Cervantes uneori, Gongora și alții. Atmosfera era de înaltă cultură și tînărul pictor profitase de această atmosferă savantă și galantă. Învățase să picteze și-și crease un stil, la baza căruia se găseau cîteva însușiri, unele rezultate din adoptarea unor tendințe destul de generale, altele consecințe ale firii sale chiar. Mare preț puneau pe atunci pictorii pe o factură sumbră, venind de la Caravaggio, în care contrastele între lumini puternice și umbre adînci dădeau o puternică impresie de volum obiectelor și persoanelor pictate. Velasquez admiră această tendință, poate la sfaturile lui Pacheco, și o adoptă nu în scene cu prestigiu, la aceasta nu-l îndemna firea sa modestă, simplă, iubitoare de adevăr, găsind în viața înconjurătoare elemente deplin satisfăcătoare, ci tocmai în scene luate din mediul

VELASQUEZ, Papa Inocențiu al X-lea (Palatul Doria, Roma) — *ulei*

VELASQUEZ, Infanta Margareta (Muzeul Prado) — ulei

VELASQUEZ, Țesătoarele (Muzeul Prado) — *ulei*

înconjurător: în naturi moarte, cu elemente de bucătărie și de mic restaurant, adică de bodegă, așa-numitele bodegones, simple sau imaginate alături de cîteva personaje. Și ce-i mai surprinzător este să-l vedem pe artist, cum dealtminteri se practica și în Flandra, în opere desigur ajunse pînă în Spania, introducînd într-un asemenea tablou chiar o scenă religioasă, cum este în pictura cu Martha și Maria, din Galeria Națională din Londra. Ce-l atrăgea pe atunci pe artistul acesta, pentru care nimic nu conta mai mult decît realitatea concretă, emfatic exprimată, este reprezentarea desăvîrșită ca artă a obiectelor de bucătărie, în naturi moarte. Scena religioasă este ceva secundar, vîrîtă în fund, într-o mică cameră comunicînd cu bucătăria, și tratată fără prea mult respect. Velasquez n-are nimic mistic în spiritul său. Și aici, și mai tîrziu, în opere de mai mare importanță, scena religioasă este văzută direct legată de fenomenele vieții pămîntești.

Și în tabloul cu Martha și Maria, și în alte puține opere din această vreme, nu apare încă adevăratul Velasquez. Ele nu se deosebesc prea mult de lucrări similare ale altora. Atent examinate, ne dăm seama că autorul lor are un ochi de o pătrundere rară, că darul său de observație este excelent, că analiza ce întreprinde este completă, că fiecare obiect în parte, ca volum și înfățișare, plastic și coloristic, este executat cu o mare îndemînare. Ansamblul însă suferă, aspectul operei este uscat și întunecat, lipsit total de atmosferă. Este evident că drumul ce trebuie să parcurgă pentru a ajunge la lucrările pe care le va întreprinde la Madrid este lung. El însă îl parcurge cu o repeziciune uimitoare.

Cu scrisori de recomandare către contele-duce Olivares, el merge la Madrid, în realitate pentru a se face cunoscut regelui. Ducea cu el un portret al lui Gongora, în care genialul portretist de mai tîrziu se putea ghici. Dar regele, cum se întîmpla adesea, era la vînătoare, departe de Madrid. Velasquez stă cît stă în capitală și, după ce văzu oamenii și lucrurile pe care le considera interesante, se întoarce în Andaluzia. De aici el este însă rechemat de primul ministru, după întoarcerea în capitală a regelui. E prezentat acestuia, care-i face favoarea să-i pozeze, deși tînărul artist nu avea decît 24 de ani și nu-și crease încă un nume, favoare rareori acordată, iar portretul satisface într-atît pe Filip al IV-lea, încît Velasquez este imediat angajat, în 1623, ca pictor oficial și atașat persoanei regelui. Aceasta însemna pentru el obligația să însoțească pe monarh oriunde s-ar afla și ca regele să nu mai fie pictat de un altul. De atunci începînd, Filip al IV-lea ne apare în toate fazele existenței sale, pînă la moartea pictorului, în 1660. Îl vedem astfel cu trăsăturile lui, ale unei familii care se stinge, atît de specific habsburgice, cu părul moale și mătăsos ca de copil, cu pielița feței albă și roză, cu maxilarul inferior proeminent, lipsit de energie și poate de inteligență, însă elegant, îngrijindu-se de înfățișarea sa exterioară, mai ales de cochetul acoperămînt al capului, și trecînd prin toate schimbările pe care le aducea vîrsta.

De atunci, pînă la moarte, Velasquez ca artist nu-și mai aparține decît într-o slabă măsură. Este, ca să zicem așa, în serviciu comandat. El înțelege perfect această servitute, o acceptă constrîns ca să-și păstreze cît de cît libertatea materială și într-un anume fel și libertatea de a se exprima în artă așa cum înțelegea el.

O serie de portrete ale familiei regale sînt busturi, dar multe sînt și în mărime naturală, în mijlocul unui peisaj, în care modelul este ori călare, ori în costum de vînătoare. În acestea portretistul este tot atît de mare ca și peisagistul. Un număr tot atît de bogat îl constituie portretele monștrilor și bufonilor de care se înconjura, prin tradiție, familia regală, monștri și bufoni în mijlocul cărora trăia la curte și Velasquez, relațiile sale omenești cu regele făcînd din el, din acest suprem exemplar al artei, un fel de amuzator al persoanelor pe lîngă care era atașat. Singur Olivares îl tratează cu respectul ce i se cuvenea, iar urmarea a fost că în 1643, cînd primul ministru cade în disgrație și e exilat de la curte, Velasquez îi rămîne credincios și i-o arată, bravînd, spre uimirea tuturor, mînia și a regelui și a reginei, ultima, în mare parte, autoarea disgrației ministrului.

E probabil ca desenul ca desen să nu-l fi interesat prea mult. Desene autentice, de mîna lui, se cunosc extrem de puține. De aici provine și faptul că, pictînd direct pe pînză și păstrînd destul de mult timp o pictură înainte de a o considera terminată, el revenea de repetate ori asupra ei, cu acele « repentirs » care se văd transparînd sub culoarea în genere subțire și fluidă, reveniri pe care n-a căutat să le ascundă, sau care poate azi au revenit la suprafață din pricina celor peste 300 de ani trecuți asupra lor.

În 1628 Rubens este trimis din Flandra la curtea spaniolă. Velasquez are astfel ocazia să cunoască de aproape pe ilustrul său confrate, una din gloriile recunoscute ale epocii. Timp de un an el împarte cu Rubens atelierul său, are cu el discuții, îi pune întrebări, se informează. Rubens avea 52 de ani, Velasquez 29. Oricine, într-un fel sau altul, luase contact cu arta lui Rubens, la zenitul carierei sale, se resimțise de influența sa. Velasquez nu prezintă nici un semn de ceea ce am putea numi contaminare. Avîntul baroc, atît de evident în opera flamandului, este complet străin firii sale. Compoziția dinamică, gama coloritului, preferințele pentru tipurile fizice sînt cu totul altele la unul și la celălalt. Singura urmă, ce la rigoare s-ar putea lega de Rubens, este compoziția cu substrat

VELASQUEZ, Martha şi Maria (Galeria Naţională, Londra) — *ulei*

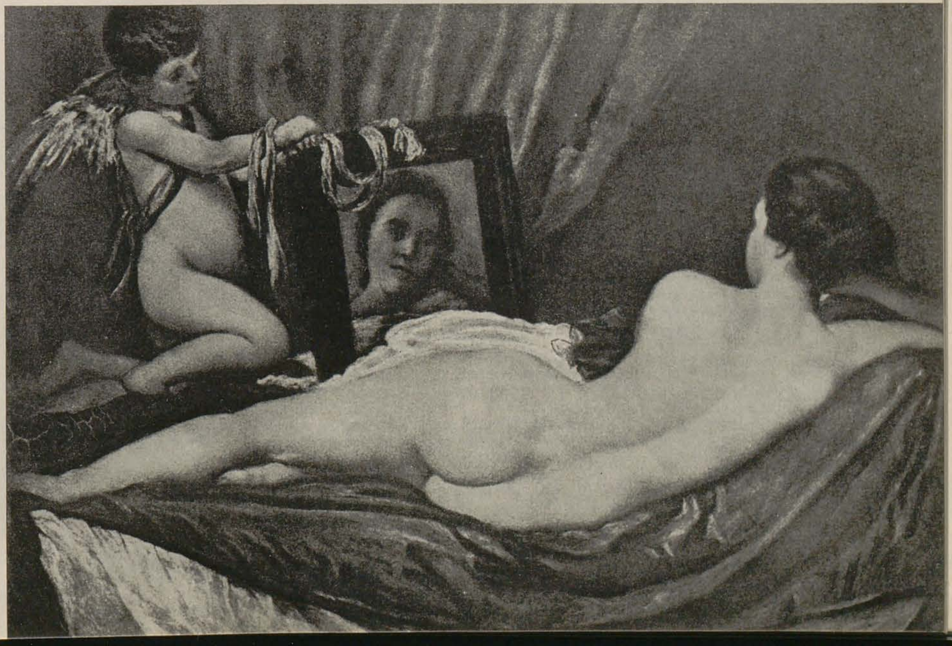
mitologic a Triumfului lui Bachus, aşa numita Los Borrachos. Compoziţie mitologică? Cine ar îndrăzni s-o numească astfel? Cîţiva ţărani spanioli, cu feţele lor caracteristice pe care îi simţim parcă abia veniţi de la munca cîmpului sau de la cea a viei, lăsată brusc ca să se întrunească, şi care au pus în mijloc pe unul dintre ei, mai tînăr, ca într-o serbare cîmpenească, îşi trec un vas cu vin de la unul la altul.

De atunci începînd, Velasquez amestecă, deşi destul de rar, portretul cu compoziţii cu mai multe personaje, unele goale, altele drapate, cum făcea uneori şi Rubens. Această trăsătură ar putea să fie un rezultat, nu numai al conversaţiilor sale cu acela, dar şi al călătoriei sale în 1629 în Italia, desigur tot la sugestia lui Rubens. Tot de la Rubens îi mai rămîne ceva. Nudul femenin lipsise aproape complet în pictura spaniolă. Velasquez l-a practicat totuşi de cîteva ori, dar numai de puţine ori. Pentru decoraţia Palatului Alcazar el a pictat cîteva asemenea subiecte, distruse odată cu palatul, printr-un incendiu, în secolul următor. Unul din ele a ajuns însă pînă la noi. Este Venus cu oglinda, de la Galeria Naţională din Londra. Ideea, cum presupunem, este o amintire de la Rubens, nu subiectul, ci ideea. Cită deosebire însă între un nud al acestuia şi această tînără spaniolă, graţioasă, elegantă, nervoasă, cu o anatomie cu totul alta decît planturoasele flamande, din opera lui Rubens, blonde, roze, cu pielea lor satinată.

Călătoria în Italia începe printr-un pelerinaj la Veneţia. Velasquez îşi dă seama că va fi un colorist, dar nu ajunsese încă să ştie în chip desăvîrşit cum se tratează materia colorantă, în ce constă cu adevărat farmecul lui Tizian, al lui Veronese, al lui Tintoretto pe care atît îl iubeşte. Face unele copii şi-şi lămureşte unele nedumeriri. Mai călătoreşte puţin prin nordul peninsulei, de unde se coboară la Roma. Aici e găzduit la vila Medicis. Din acest contact cu unul din monumentele cele mai caracteristice şi mai faimoase ale Romei, ne-au rămas două schiţe. Velasquez pictase peisaje, ca fond la unele portrete. Erau lucruri gîndite, combinaţii care nu corespundeau cu ceva precis din natură, dar care desigur porneau de la amintiri reale. În cele două schiţe, el porneşte de la o impresie imediată, viu simţită, şi ajunge la două peisaje de o prospeţime, de o armonie de tonuri şi de o libertate de tratare care, la mai mult de 200 de ani distanţă, prefigurează tot ceea ce impresioniştii au adus nou în arta secolului al XIX-lea.

Tot la Roma, şi tot atunci, el pictează cîteva compoziţii istorice, aşa cum înţelegea el acest gen, adică cît mai aproape de viaţa înconjurătoare, între altele un Apollo informînd pe Vulcan, în atelierul lui, printre ceilalţi lucrători, de infidelităţile soţiei sale.

Contactul cu Roma, după Veneţia, are ca efect în Velasquez o eliberare a propriilor lui forţe de anume piedici de care nu putuse scăpa, mai ales în ce priveşte coloritul. Cea de a doua călătorie la Roma o va face după zece ani. Intervalul dintre cele două contacte cu Italia va fi utilizat pentru portrete, mai ales cele ale membrilor familiei regale călări. Prin însuşi subiectul lor, aceste pînze de mari dimensiuni dau impresia



VELASQUEZ, Venus cu oglindă (Galeria Naţională, Londra) — *ulei*

VELASQUEZ, Apollo în atelierul lui Vulcan (Muzeul Prado) — *ulei*

de a fi văzute în natură: lumina, spaţiul, aerul sînt cele care se potrivesc tocmai cu asemenea subiecte. Amintirea portretului lui Carol Quintul de Tizian, care se găsea în Palatul din Madrid, nu cred să fie străină şi de aceste subiecte, şi de felul de a le trata.

În acest interval se plasează prima mare capodoperă a lui Velasquez, Las Lances, reprezentarea scenei prin care, în urma unei bătălii norocoase pentru spanioli, oraşul Breda fusese silit să se predea, iar generalul inamic să aducă solemn şi umilit cheile oraşului comandantului armatei spaniole. Aici, în această operă, arată Velasquez, în stil convingător, tot ce ştie, ca executant, şi cum concepe un tablou istoric, ca artist. Opera este o sinteză superbă, un tot deplin armonios al compoziţiei, al integrării unor grupe numeroase într-un peisaj majestuos, al unui colorit de o discreţie rară, dar şi de o armonie desăvîrşită, bazat pe o combinare numai de două-trei tente, pe o gamă infinită de griuri.

În 1644, el începe să picteze, paralel cu portretele unuia sau altuia dintre membrii familiei regale, specimenele excepţionale, bufonii, monştrii, de care se lovea la tot pasul în încăperile palatului. Portretele trebuiau să le păstreze memoria, ca cea a unor specimene rare de umanitate, şi să fie plasate într-una din sălile palatului.

În acelaşi timp, regele Filip al IV-lea, dovadă de cît de puţin îşi dă seama de geniul acestui artist pe care avea norocul să-l numere printre supuşii săi, îi dă fel de fel de însărcinări. Îl obligă să întreprindă călătorii obositoare, cum erau cele care se puteau face în acea vreme, pentru inspecţii la unele clădiri; să controleze conturi de artişti, să trateze cu arhitecţi şi antreprenori operaţii stupide, pe care oricine le-ar fi făcut tot atît de bine poate şi care răpeau artistului tot timpul pentru pictat. În 1649, tot cu o asemenea însărcinare, dar care trebuia îndeplinită în Italia, Velasquez părăseşte Madridul ca să cumpere mulaje (pentru elevii viitoarei Academii de arte) şi opere italiene pentru colecţiile regale. În timpul acestei prezenţe în Italia, care ţine mai multă vreme, spre nemulţumirea regelui, obişnuit tot timpul să-l vadă şi să dea ordine pictorului său favorit, Velasquez execută încă una din operele sale capitale, portretul Papei Inocenţiu al X-lea.

La întoarcere îl aşteptau alte călătorii de inspecţie, căci fusese numit şambelan al clădirilor, organizator de serbări şi petreceri regale, cu oboseala, plictiselile rezultate dintr-o asemenea însărcinare. Între timp pictează. În acest interval, el execută poate cele mai însemnate opere din cariera sa. Pentru Alcazar, tablouri mitologice, din care nu mai avem decît pe Venus din Londra. Apoi o serie de filozofi, ca Menip şi ca Esop, tipuri din popor, care sugerau artistului, în cine ştie ce întîlniri pe străzi, unul pe înţeleptul grec, care se întrista de toate întîmplările vieţii omeneşti, celălalt, pe cel care, cinic, rîdea de toate aceste întîmplări. Tot ceva întîmplător stă la origina altor două capodopere: Ţesătoarele (Las filanderas) şi Meninele. Primul reprezintă fabrica regală de tapiserie, într-o zi cînd e vizitată de persoane auguste. Ca şi în tabloul cu Martha şi Maria, asistăm la două scene: una pe planul întîi, alta în fundul compoziţiei. Dar, ce deosebire! Rare sînt, în toată arta universală, compoziţiile care, ca aceasta, exprimînd două dintre cele mai concrete şi mai precise aspecte ale vieţii, să fie mai încărcate de cea mai înaltă poezie. Pe primul plan sînt lucrătoarele, tinere şi mai vîrstnice, fiecare cu rolul ei, prinse pe viu şi totuşi în cele mai graţioase atitudini. În mijloc, în fund, un mic salon înconjurat de tapiserii, în care sînt persoanele venite de la curte, ca o viziune feerică, şi totuşi şi ea luată din viaţa trăită.

Cel de al doilea, Meninele, comemorează un fapt banal, aproape zilnic: una din infante, cea mai iubită, pătrunde brusc, cu domnişoarele ei de onoare, cu suita de monştri de tot soiul, cu cîinele ei, în atelierul în care pictorul executa portretul regelui şi al reginei. Aceştia nu se văd, sînt undeva în stînga, după şasiul enorm în faţa căruia stă artistul, dar imaginea lor apare totuşi în fund, într-o oglindă. Lîngă oglindă e o uşă deschisă, puternic luminată, prin care intră sau iese — nu se înţelege bine — fiul pictorului. Iar în mijloc, grupul principal, din mijlocul căruia se ridică fermecătoare mica infantă. Compoziţia complicată, eclerajul neobişnuit, ne aduc aminte, ca şi dimensiunile pînzei, de Garda de noapte. Dar, pe cînd tabloul lui Rembrandt a rămas obscur ca interpretare, nu l-a satisfăcut deplin nici pe artist, nici pe cei cărora le era destinat, Meninele sînt o desăvîrşită realizare. În el, ca şi în celelalte din această perioadă, epoca de supremă glorie a lui Velasquez, se vede bine că ceea ce artistul a urmărit a fost ca totul să se exprime prin valori, să ne dea perfect impresia că orice personaj e înconjurat de aer, că în jurul lui şi al celorlalţi este un spaţiu care-i cuprinde pe toţi, că distanţa între ei este perfect observată, că lumina cade pe fiecare şi numai atît cît este necesar. Tot tabloul este cuprins într-o formulă în care se exprimă cele mai perfecte armonii de formă şi de ton. Dar aceasta nu este vizibil cînd considerăm tabloul de aproape. Tehnica este atît de liberă, încît nu înţelegem precis ce a vrut artistul. Tot ca la impresionişti, cu două secole mai tîrziu, trebuie să ne plasăm la o distanţă convenabilă, la care asperităţile dispar şi unitatea se restabileşte ca prin farmec.

În pînza Meninelor avem singurul portret absolut sigur şi autentic al lui Velasquez. Cînd ne gîndim la atîtea autoportrete ale lui Rubens şi mai ales la cele şi mai numeroase ale lui Rembrandt, această trăsătură ne apare ca o probă a desăvîrşitei sale modestii.

De un nivel artistic egal sînt portretele copiilor regelui, ale infantelor şi infanţilor. Gingaşi, cu delicateţea în aspect a celor ce vor avea o viaţă scurtă, în costumele lor de o complicaţie absurdă, mai ales cele ale copiilor, ei par ca nişte buchete de flori rare. Şi ei, ca, în general, toţi cei care i-au pozat lui Velasquez, se prezintă nemişcaţi. Orice gest mai violent, mai neobişnuit, ar strica armonia. Caracterul adevărat al fiecăruia i se pare pictorului că niciodată nu i se prezintă mai clar decît în imobilitate. Este trăsătura pe care au observat-o mulţi cercetători în opera lui Velasquez.

În 1659, funcţiile pe care le deţinea la curte îl obligă pe pictor să meargă să pregătească în nord, în Pirinei, în aşa numita Insulă a Fazanilor, serbările numeroase şi somptuoase ce trebuiau să însoţească logodna uneia din infante cu tînărul Ludovic al XIV-lea. Energia fizică necesară acestor pregătiri, călătoriile, oboseala, pentru un om de 60 de ani, cum era Velasquez, şi nu destul de sănătos, îl istovesc. Revine bolnav la Madrid, nu se poate reface şi în august anul următor, 1660, moare.

De la această dată, pînă azi, au trecut 300 de ani. Tablourile lui Velasquez n-au părăsit Spania. Cîteva din ele, unele în copii, altele originale, fuseseră singure trimise rudelor din familia Habsburgilor, la Viena. Puţin cîte puţin, numele lui aproape se uită, chiar şi în Spania. Alţi pictori au ocupat postul de pictor regal, care erau departe de a-l egala. În restul Europei, fenomenul acesta a fost şi mai accentuat, cu atît mai mult cu cît puţini erau cei care îi cunoşteau opera, închisă în palatul din Madrid. Un om atît de simţitor la artă, cum era Baudelaire, în versurile sale, les Phares, în care celebrează pe cei mai mari pictori ai omenirii, nici nu-l citează pe Velasquez. A fost însă meritul secolului al XIX-lea, spre sfîrşitul lui, mai ales al impresioniştilor, în vremea curentului realist, de a repune în valoare cîţiva mari maeştri uitaţi, din trecut: El Greco, Velasquez, Vermeer, Watteau. Toţi aparţin celei mai înalte trepte a artei. Este motivul pentru care Academia R.P.R. a crezut nimerit ca cei 300 de ani de la moartea lui Velasquez să fie comemoraţi solemn.

VELASQUEZ, Băutori (Bachus în mijlocul ţăranilor) (Muzeul Prado) — *ulei*

DESPRE UNELE PROBLEME ALE ARTEI CONTEMPORANE

(De vorbă cu graficiana germană Lea Grundig)

ADINA NANU

Să stai de vorbă cu Lea Grundig despre aspectele actuale ale artei înseamnă să treci de la început în domeniul problemelor grave ale existenței. Pentru Lea Grundig, desenul a fost întotdeauna mai mult decît o profesiune, un mod de acțiune directă în diferitele împrejurări ale vieții, mai ales datorită faptului că, încă din prima tinerețe, problemele individuale au căpătat perspectiva largă a integrării în soarta clasei muncitoare. Născută în Dresda în 1906, Lea Grundig și-a pus de timpuriu întrebări cărora nu le-a ocolit răspunsul, intrînd de la douăzeci de ani în rîndurile Partidului Comunist din Germania. Împreună cu soțul ei, pictorul Hans Grundig, ea a trăit din plin greutățile anilor premergători celui de al doilea război mondial, sărăcia și închisoarea, apoi, în timpul războiului, separată de soțul ei, a cunoscut prigoana și exilul.

Desenele, gravurile și ciclurile grafice ale artistei, ca și picturile soțului ei, Hans Grundig, sînt rodul a 30 de ani de gîndire lucidă, de pătimașe luare de poziție, de muncă încordată pentru găsirea limbajului celui mai expresiv, clar și actual.

Mare parte din lucrările pe care le vom vedea în toamna aceasta în expoziția organizată la București sînt în primul rînd chemări la luptă antifascistă, zguduitoare imbolduri la salvarea vieții, a omeniei, prin imagini de o excepțională tensiune dramatică. Chiar și în ultimii ani de activitate a artistei în Republica Democrată Germană, exprimînd bucuriile construcției vieții noi, lucrările ei păstrează nota de gravitate și gama extinsă a emoțiilor dobîndită prin o mare experiență.

Căutarea continuă a unor noi mijloace de expresie plastică, prin care opera de artă să stabilească comunicarea cît mai directă pe plan artistic între creator și public, a preocupat-o mereu pe Lea Grundig, ca pe toți artiștii autentici.

Mică de statură, foarte vioaie și prietenoasă, Lea Grundig e o pasionată a discuțiilor despre artă și-și împărtășește părerile deschis și limpede. « Mi se pare — spune ea — că prima întrebare căreia trebuie să-i răspundă arta actuală, este *cui i se adresează ea?* De aceea problema centrală, de care va depinde și fizionomia artei viitorului constă în noile raporturi ale artei cu clasa muncitoare ». Lea Grundig își îndreaptă privirile spre un viitor apropiat în care arta, care a încetat de a mai aparține unui templu rezervat privilegiaților, va trebui să facă mereu mai mult parte integrantă din viața tuturor. De aceea, o primă condiție esențială a artei actuale este, după Lea Grundig, ca ea să poată fi pe deplin înțeleasă de oricine. Artista își amintește că acum cîțiva ani, la o expoziție internațională organizată la Viena și întrunind numai lucrări cu tematică antifascistă, conținutul puternic combativ, — comunicat vizitatorilor prin operele artiștilor călăuziți în creația lor de principiile realismului socialist — nu a putut fi transmis de lucrările abstracte sau semiabstracte, rămînînd complet inaccesibil publicului, indiferent de nivelul lui. Mai recent, această problemă — a imposibilității folosirii *oricăror* mijloace plastice — a fost limpezită prin viile discuții la Expoziția de artă plastică a țărilor socialiste de la Moscova, din 1959, discuții purtate mai ales în jurul lucrărilor unor artiști polonezi. « Convingerea mea — spune Lea Grundig — este că opera de artă devine incontestabil cu atît mai adîncă și atrăgătoare cu cît artistul se exprimă pe sine mai personal, cu condiția însă ca acesta să respecte o singură lege, și anume — ca exteriorizarea lui să poată fi înțeleasă de toți. Îndeplinirea acestei cerințe nu îngrădește cituși de puțin libertatea artistului, permițînd nesfîrșite posibilități de realizare personală. Niciodată marii maeștri ai artei realiste nu s-au oprit la copierea simplistă a naturii, așa cum susțin și azi unii adepți ai abstractismului, ci au știut să transmită gînduri și sentimente fără să abată atenția privitorului prin elemente inutile ». Și Lea Grundig citează exemplul lui Rembrandt ale cărui tablouri din Muzeul de Artă al R.P.R. au impresionat-o profund, și pe care-l admiră ca pe unul dintre cei mai mari artiști ai lumii, mai ales datorită concentrării în alegerea esențialului pe care Rembrandt a atins-o în ultimele capodopere. « Realitatea rămîne izvorul nesecat pentru artiștii actuali » — conclude Lea Grundig.

« Și în Republica Democrată Germană — continuă ea, — e decisivă orientarea artei către clasa muncitoare. Asta nu înseamnă, cum se credea înainte, că arta trebuie să-și coboare nivelul pînă la o clasă muncitoare mai puțin evoluată decît vechiul public; realitatea nu mai permite azi o asemenea minimalizare jignitoare ». Lea Grundig cunoaște viața muncitorilor germani din tinerețe, pe cînd îi desena pe stradă, șomînd sau manifestînd. Ea a fost printre primii artiști plastici care au desenat în fabrici și pe ogoare, iar timp de opt ani — aleasă de două ori deputat — a avut strînse legături cu mediile cele mai diferite.

Prezentă în toate noile acțiuni ale artiștilor din R.D.G., Lea Grundig, care e și profesoară la Institutul de Arte Plastice din Dresda, a încheiat, împreună cu studenții clasei de grafică pe care o conduce, un contract prietenesc cu două brigăzi de tineri muncitori din fabrica de transformatoare și aparate Roentgen din Dresda. Despre această interesantă acțiune, de al cărui început aflasem din revista « Bildende Kunst » din iarna trecută, Lea Grundig ne povestește pe larg: studenții au lucrat desene și gravuri chiar în uzină, care le-a pus la dispoziție și un atelier special, iar corecturile profesoarei au fost discutate deseori împreună cu muncitorii din cele două brigăzi de tineret, ridicîndu-se probleme deosebit de interesante. La rîndul lor studenții au răspuns nevoilor de lucrări grafice ale tinerilor prieteni muncitori, executînd ziare de perete, prospecte etc., iar paralel, profesoara Lea Grundig a ținut muncitorilor unele conferințe despre artă.

Din toată această experiență, Lea Grundig constată că muncitorii germani, altădată educați greșit de fasciști spre o artă idealizantă sau naturalistă, au evoluat rapid. Azi, critica muncitorilor germani din R.D.G. e un ajutor puternic pentru artiști care au avut deseori prilejul să verifice judecata lor inteligentă și cumpătată.

Clasa muncitoare din R.D.G. simte puternic nevoia unei arte de bună calitate. Acest lucru a devenit evident mai ales în ultima vreme, nu atît prin discuții cît prin creațiile directe ale muncitorilor care au întrecut toate așteptările.

În vara aceasta, la Karlmarxstadt, au fost expuse împreună lucrări ale artiștilor profesioniști și ale unor amatori (din cercurile plastice organizate pe lîngă întreprinderi), iar unele realizări ale amatorilor au atins nivelul creațiilor artiștilor consacrați, impunîndu-se printr-o mare prospețime de sentiment.

Lea Grundig mărturisește că ea însăși considera pînă acum arta

IOSIF ROSS, Graficiana Lea Grundig (R.D.G.) — desen în tuș

amatorilor doar ca pe un însemnat mijloc de educaţie a maselor şi a fost izbită în această expoziţie de posibilităţile creatoare ale muncitorilor, care pot efectiv contribui la progresul artei. Muncitorii, explică ea, pornind de la nevoia acută de a comunica un conţinut trăit şi străduindu-se să-l exprime în plastică, ajung cîteodată la imagini mai directe şi mai simple decît artiştii profesionişti, care recurg deseori la formule învechite.

« În arborele artei au crescut în ultima vreme noi ramuri foarte sănătoase» — spune ea. Adaugă apoi, zîmbind: « Socialismul merge foarte repede, chiar mai repede decît ne aşteptăm! »

Şi arta romînească actuală pare că a întrecut aşteptările artistei, care a vizitat Expoziţia de artă plastică organizată în cinstea celui de al III-lea Congres al P.M.R. Lea Grundig ne povesteşte că arta romînească a făcut o vie impresie asupra publicului din R.D.G. cu ocazia expoziţiei recente de la Berlin, prin marea ei varietate şi, mai ales, prin bogăţia şi frumuseţea coloritului, calitate mult admirată şi în arta noastră populară. Lea Grundig consideră că arta romînească actuală reprezintă un foarte bun exemplu pentru multilateralitatea posibilităţilor pe care realismul socialist le deschide artei, prin efervescenţa creatoare care se degaje din întreaga activitate a artiştilor plastici. Din expoziţie se vede că pictorii, sculptorii şi graficienii din R.P.R. se străduiesc, folosind cele mai diferite mijloace, să creeze o artă nouă, actuală. În unele lucrări se mai văd urmele tradiţiei franceze, cu efecte rafinate, dar în altele, cele mai interesante, se conturează noi soluţii, inedite.

Dintre numeroasele lucrări care i-au plăcut, Lea Grundig îşi aminteşte picturi de Eugen Popa, Dan Hatmanu, H. Catargi, C. Ressu, M. Danu. Cu deosebire i-a reţinut atenţia compoziţia « Ana Ipătescu » de Al. Ciucurencu şi « Oţelarii » lui C. Baba, tablou care dovedeşte extinderea preocupărilor maestrului la muncitorii din industrie. Lea Grundig ţine să sublinieze apoi nivelul înalt atins în grafică de artistele din R.P.R., ca Ligia Macovei, Ana Iliuţ şi altele. În grafica romînească, din care cunoştea dinainte multe aspecte, Lea Grundig admiră lucrările lui Jules Perahim, Marcel Chirnoagă şi alţii.

În Bucureşti, Lea Grundig şi-a vizitat şi cîţiva colegi instalaţi în noile ateliere de artă plastică construite în ultimii ani. « Ce bine ar fi — spune artista — să existe şi în R.D.Germană astfel de ateliere, în care, în afara condiţiilor bune de lucru, artiştii să găsească o nouă atmosferă de prietenie. Gruparea în aceeaşi clădire a mai multor ateliere individuale le-ar permite artiştilor să se întîlnească firesc mai des, să-şi discute lucrările, înlăturînd susceptibilitatea exagerată, concurenţa şi spiritul de izolare din trecut ».

Vorbind despre expoziţia « Hans şi Lea Grundig » care va avea loc la Bucureşti, Lea Grundig spune că ar dori să ajute personal publicul din R.P.R. să înţeleagă lucrările, din care poate unele, din cauza tradiţiei străine, sînt mai greu de explicat. Aşa, de pildă, în expoziţie, va fi interesant de urmărit în lucrările soţului ei, Hans Grundig, corespondenţa fazelor activităţii politice şi a creaţiei plastice, care îmbracă, mai ales în etapa 1933—1945, un aspect original, în care fantasticul (care-l înrudeşte cu Bosch), sporeşte combativitatea operei, iar coloritul e de o strălucire neobişnuită datorită reluării tehnicii vechilor maeştri, de suprapunere a straturilor transparente de culoare.

Expoziţia, adaugă cu modestie Lea Grundig, va fi de asemeni reprezentativă pentru propria activitate, oglindind preocupările constante ale artistei pentru viaţa muncitorilor din trecut şi din prezent.

« În U.R.S.S., încheie Lea Grundig, există un bun obicei, ca după fiecare expoziţie să se organizeze o discuţie a expozanţilor cu publicul. Vă rog să comunicaţi — prin intermediul revistei « Arta Plastică » — adaugă artista zîmbind — dorinţa mea vie ca la expoziţia mea să aibă loc o astfel de discuţie în care să cunosc direct părerile vizitatorilor din R.P.R. »

FRITZ CREMER
ARTIST ŞI LUPTĂTOR

ULRICH KUHIRT
Preşedinte al colegiului de redacţie al revistei „Bildende Kunst“

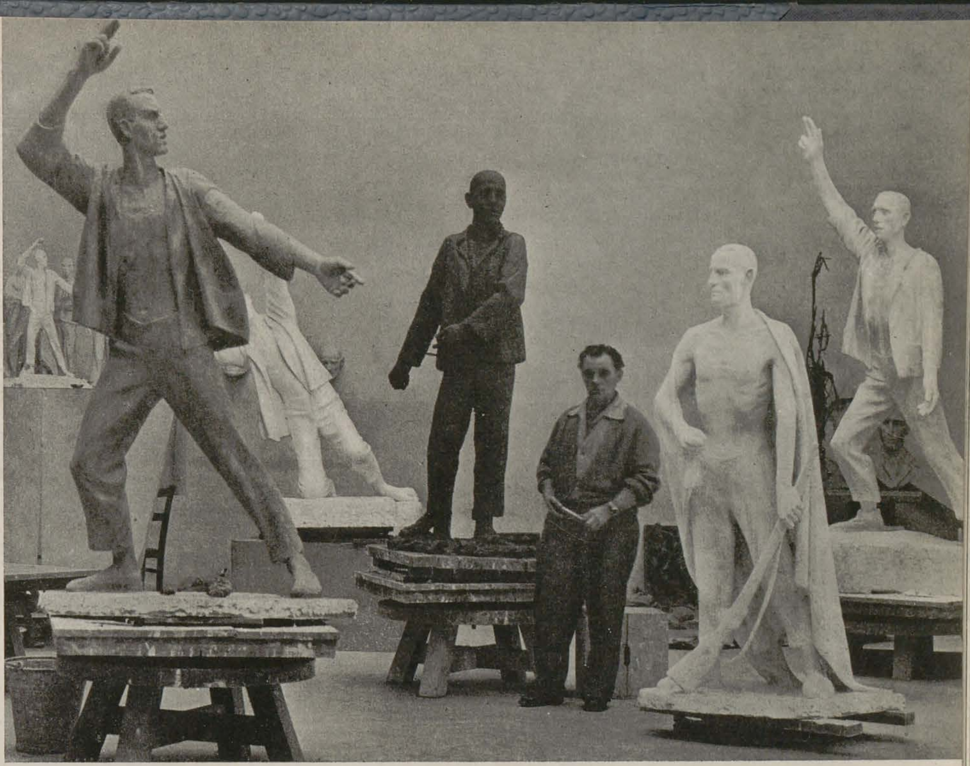
Cînd te referi la plastica Republicii Democrate Germane, te referi implicit la Fritz Cremer. Cînd evoci eroica luptă de rezistenţă a antifasciştilor din Germania, îţi apare înaintea ochilor monumentul dăltuit de Cremer în amintirea victimelor de la Buchenwald. Cînd vrei să ilustrezi cu pilde grăitoare vitalitatea şi fecunditatea artei realiste a vremurilor noastre, a artei socialiste, te referi la opera lui Fritz Cremer. Ea e strîns legată de însăşi dezvoltarea statului nostru, dar Cremer oglindeşte în creaţia sa noua orînduire în devenire, nu numai în calitate, am putea spune, de cronicar fidel, ci marile sale lucrări tematice indică totodată drumul înainte, descoperă în prezent sîmburele viitorului, pe omul de mîine în cel de astăzi.

În acelaşi timp sculptorul stă ferm pe poziţiile tradiţiei umaniste a plasticii germane. Cremer mărturisea adeseori ce-au însemnat, pentru formaţia lui de artist, sculpturile domului din Naumburg, extras în întregime din relevarea lumii spirituale a imaginilor înfăţişate în formă plastică, aşa cum le-a întîlnit el în opera lui Käthe Kollwitz sau a lui Ernst Barlach, profunda umanitate şi aspra lor autenticitate, atît de aproape fiinţei lui însăşi. În creaţia sa, Cremer a cuprins organic bogata comoară a cuceririlor sculpturii germane şi a îmbogăţit-o, la rîndul lui, considerabil.

Cremer e un sculptor de un gen deosebit. El nu e preocupat doar de forma plastică, de proporţii ci şi de cuprinzătorul, de zguduitorul ei mesaj, de elementele vieţii spirituale ce împrumută în primul rînd operei sculptate viaţă adevărată. Cremer e o personalitate artistică de înaltă conştiinţă şi de dîrză consecvenţă politică, străduindu-se neîncetat să crească odată cu munca sa şi să contribuie la educarea omului nou, socialist, în Republica Democrată Germană.

FRITZ CREMER, La o parte ruinele! Muncitor al reconstrucţiei (1953) — *bronz*

FRITZ CREMER în atelier, lucrînd la «Monumentul de la Buchenwald»



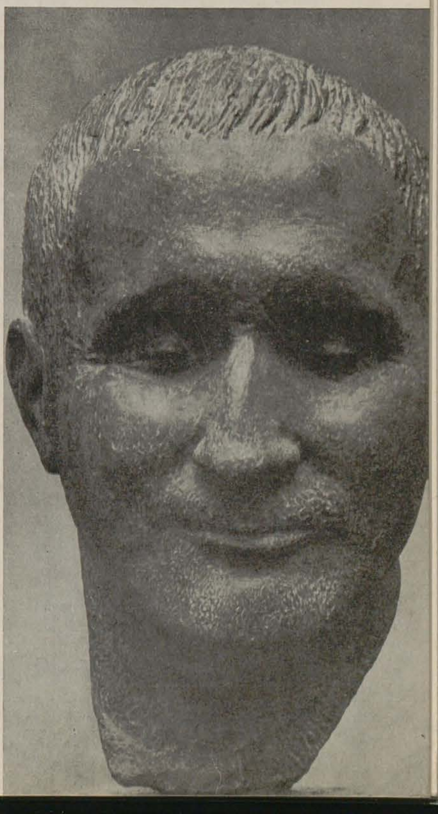
Fritz Cremer s-a născut la 22 octombrie, 1906, la Arnsberg, pe Ruhr, ca fiu de mic meseriaş. După un timp de ucenicie ca cioplitor de piatră, a dobîndit între anii 1922—1926 primele cunoştinţe de bază ale meşteşugului. Dar n-au fost pentru el numai ani de ucenicie ci totodată o perioadă în care a început să deslușească politicește condiţiile orînduirii capitaliste, neîduplecata luptă de clasă, grevele muncitorilor din Ruhr, mizeria inflaţiei şi rezistenţa împotriva ocupanţilor francezi sub povara cărora gemea populaţia întregului ţinut şi, în fine, nemărginitul chin al şomajului; toate acestea au avut o adîncă înrîurire asupra tînărului ale cărui talente artistice abia începeau să se releve. Sculptorul Will Lammert, acela care a jucat mai tîrziu un rol preponderent în construirea unei arte noi în republica noastră, l-a îndrumat pe începător pe căile creaţiei progresiste. De tînăr, Cremer s-a alăturat mişcării tineretului comunist. Intrarea lui în 1929 în partidul de luptă al proletariatului, în Partidul Comunist al Germaniei, n-a fost decît o urmare firească a formării sale de om politic conştient.

Cremer se stabilise în acea vreme la Berlin. După ce şi-a însuşit noi cunoştinţe din domeniul artei la cursurile serale ale şcolii Folkwang din Essen, s-a înscris la universitatea de artă liberă şi aplicată unde a găsit în profesorul Wilhelm Gerstel un dascăl care, precum notează însuşi Cremer, « stătea ca o stîncă în mijlocul mişcării artistice anarhiste din 1930 ». Gerstel era un pedagog de seamă care, în acele timpuri cînd arta decadentă burgheză era în plină înflorire, căuta să păstreze neatinse temeliile de fier ale creaţiei realiste sculptoriceşti. Şcoala lui — « studiu strict al naturii, sinceritate şi adevăr faţă de natură, mi-a ajutat — scrie Cremer — să nu mă pierd în mărăcinişul teoriilor umflate despre artă şi să găsesc cu o clipă mai devreme calea ce aveam de urmat ».

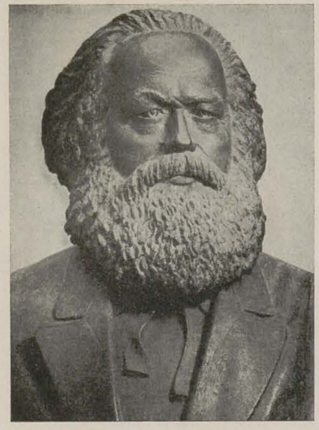
Concepţia despre lume a lui Cremer, întărită de experienţa aspră a vieţii, stăpînirea sigură a mijloacelor de plăsmuire plastică, l-au ferit de orice alunecare spre modernismul artificial, lipsit de conţinut, precum şi de primejdia gălăgiei demagogice a fasciştilor lui Hitler despre « arta naţiei », « arta eroică », « arta naţionalistă ».

Tocmai în vremea cînd Fritz Cremer face primii paşi proprii în artă, se dezlănţuie peste Germania teroarea fascistă. Dar tînărul Cremer nu e din aceia care se pleacă sau se supun. El se împotriveşte pe faţă şi primele din lucrările ce poartă amprenta personalităţii sale sînt mărturii ale luptei îndîrjite împotriva neomeniei şi brutalităţii hitleriste, mărturii ale luptei pentru triumful adevăratului chip al omului, pentru biruinţa eternului element umanist ce dăinuie în fiinţa omenească. Sînt mărturii ale suferinţei impuse de fascişti în primul rînd mamelor, dar şi mărturii ale neînfrîntei puteri de viaţă ce sălăşluieşte în popor.

Una din creaţiile lui Cremer a stîrnit pe timpul naziştilor o deosebită senzaţie: basorelieful realizat în 1936, « Femei îndoliate ». De fapt, Cremer dăduse acestei lucrări un alt nume, cunoscut pe atunci doar de un număr restrîns de prieteni: « Gestapo ». Prin această lucrare el voia să evoce suferinţele mamelor antifasciştilor ucişi, precum şi pe Käthe Kollwitz, a cărei operă i-a fost lui Cremer un preţios îndrumar. De o zguduitoare forţă expresivă sînt şi diversele variante ale « Mamei de muncitor », elaborate cam tot pe-atunci. Din împietrirea masivă a trăsăturilor feţei, din mîinile părăsite neputincios în poală, grăiesc desnădejdea şi descumpănirea, dar din trupul care se înalţă din cutele veşmîntului se desprinde o vitalitate revărsătoare pe care nici durerea mamei nu o poate covîrşi. Urmează un autoportret, apoi un studiu — « Agonia



FRITZ CREMER,
Bertolt Brecht
(1956) — *bronz*



FRITZ CREMER, Karl Marx (1954) — *bronz*

rativ, la Auschwitz, pe locul fostului lagăr de concentrare nazist, Cremer a creat o operă de mari proporții și de adîncă expresivitate, statuia unui luptător pentru libertate, cu mîinile încătușate, prin care sînt evocați prietenii căzuți ai artistului.

Dar cea mai importantă realizare din timpul popasului său la Viena, este grandiosul monument al victimelor fascismului, înălțat în centrul cimitirului din capitala Austriei. Pe un piedestal spre care duc șapte trepte ușor înclinate, se înalță statura unui bărbat cu expresia chipului liberă, avîntată, omul descătușat de astădată, scăpat de chin și împilare, « Omul eliberat ». Două femei, « Îndoliata » și « Acuzatoarea », se îndreaptă către el, două statui care, prin puternica lor expresie plastică, prin intensitatea sentimentelor ce exteriorizează, exercită asupra privitorului o profundă înrîurire emoțională și îl fac totodată să priceapă tîlcul adînc al luptei de eliberare antifascistă.

Toate aceste lucrări precum și alte creații cu caracter comemorativ din acea epocă, sînt pentru Fritz Cremer dovada unei continue promovări a acelor principii creatoare pe care le-a apărat cu dîrzenie chiar și sub fascism

Drumul spre atingerea idealului său estetic, omul ridicat, liber, cultivat și dezvoltat multilateral, i-a oferit-o abia construirea socialismului în Republica Democrată Germană.

În 1950 Fritz Cremer a fost ales membru al Academiei Germane de Arte și, în același an, s-a mutat în R.D.G., la Berlin. Aci a găsit, în sfîrșit, marile imbolduri, mult doritul cîmp vast de activitate și totodată

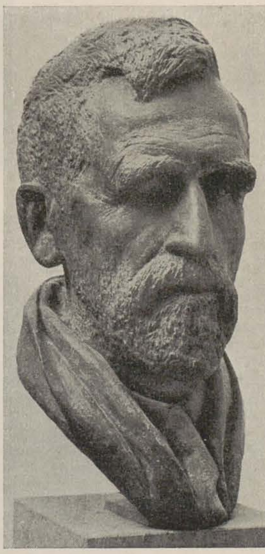
unui soldat », cum îl denumește Cremer, în care destinderea trăsăturilor și prăbușirea trupului trădează totuși o redresare plină de semeție. Chipul calm, cu linii clasice, cu expresia îngîndurată a bravului comunist Walter Husemann, ucis de fasciști, prieten apropiat al lui Fritz Cremer, relevă concepția artistului despre înfățișarea omului adevărat pe care barbaria fascistă n-a putut-o schimba. Împotriva falsului eroism al artei naziste, a pseudo-clasicului caracter, gol de conținut, al figurilor monstruoase create de Arno Breker, sculptorul preferat al mai-marilor hitleriști, creațiile lui Cremer sînt un protest puternic față de dezumanizarea fascistă a artei.

Ca un neînduplecat act de acuzare împotriva fascismului, ca un viguros protest împotriva războiului ucigaș dezlănțuit de fasciștii germani, se ridică grupul de figuri, « Mame », realizat de Cremer în 1939. Gama întreagă a suferinței mamei este redată de artist în acest grup: durere nemărginită, împotrivire neputincioasă, resemnare în fața inevitabilului — și totuși una dintre mame se ridică în contra nimicirii. E gata de luptă, nu se lasă în voia soartei, îndîrjirea ei va îndemna pînă la urmă și pe celelalte mame să-și dea seama de puterea lor.

Cînd atitudinea sa politică față de nazism începuse a fi bănuită, prietenii și profesorii l-au pus pe artist la adăpost de represalii. Dar de molohul războiului tot nu a putut scăpa. Cremer fu înrolat în armata fascistă. Abia după ani îndelungați, după ce s-a întors din lagărul de prizonieri din Iugoslavia, s-a putut reîntoarce la munca sa creatoare. S-a stabilit apoi în Austria, la Viena, unde locuia soția sa, balerină austriacă, osîndită de naziști la închisoare pentru participarea ei la lupta de rezistență antifascistă.

La Viena, Fritz Cremer este numit în 1946 profesor de sculptură la Academia de artă aplicată. Primit cu brațele deschise, execută în acel timp cîteva lucrări importante. În cadrul lucrărilor cu caracter comemo-

FRITZ CREMER, Portretul Prof. Dr. Richard Hamann (1954) — *bronz*



FRITZ CREMER, Franz Franik (1954) — *ghips și argilă*

factorul nou, clasa muncitoare, de la care pornește comanda socială — toate acestea au înlesnit deplina desfășurare a aptitudinilor și măiestriei artistului. În noile condiții sociale, sculptorul a dat dovadă de o imensă forță artistică grație căreia s-a situat, în diferitele sectoare ale creației plastice, pe primul plan al artiștilor Germaniei și chiar al întregului lagăr socialist.

În Republica Democrată Germană, figura omului în concepția lui Fritz Cremer, idealul său estetic, dobîndește formă concretă. Viața nouă cu ritmul ei tumultuos, omul care, în condițiile noastre, își poate dezvolta nestînjenit forțele sale interioare, spirituale, devenira tema fundamentală, dominantă a creației lui Cremer. Izbuti foarte curînd să înfrîngă acea tendință spre abstract a chipului ideal făurit de el, așa cum se vedea în lucrările sale de la Viena; în locul acelei tendințe apăru acum o conștiință concretă, puternică a forței sale, un optimism plin de viață care a îmbogățit mult limbajul plastic al artistului.

Figura de fată a Evei (realizată către sfîrșitul popasului său vienez), care în jocul schimbăcios al încordării și destinderii membrelor respiră viață, e o mărturie a mersului înainte în arta sculptorului, spre natura autentică.

Fritz Cremer se dedică în întregime problematicii artistice a realității noastre, începînd cu al său « Aufbauhelfer » — brigadierul voluntar — și cu bustul cunoscutului activist și erou al muncii, Franz Franik.

Cremer îl redă pe activist nu numai ca pe un muncitor manual ci ca pe o individualitate mult mai cuprinzătoare, stăpîn al producției, om de conștiință înaltă și de puternică forță spirituală, chemat să fie

FRITZ CREMER, Mamă de muncitor *(1937)* — *bronz*

FRITZ CREMER, Eva (1950) — *ghips*

şi conducător al economiei şi al statului, stăpîn deplin pe destinul său. Pe bună dreptate guvernul nost;u a distins această operă cu Premiul Naţional.

Fritz Cremer s-a ridicat în arta portretistică spre tot mai înalte realizări. Vigurosul bust al lui Karl Marx confirmă această continuă creştere. Este totodată gînditorul, făuritorul învăţăturii socialiste, dar în acelaşi timp dîrzul şi încercatul conducător al proletariatului, care ştie limpede ce ţel urmăreşte şi cunoaşte şi metodele sigure care duc la el. Plastica portretului lui Bertolt Brecht, modelat după masca mortuară a poetului, stîrneşte admiraţie prin subtila plăsmuire a chipului, prin redarea plină de simţire a bogăţiei de idei şi a înţeleptei concepţii de viaţă a lui Brecht, prin expresia de o fină ironie a feţei sale. O excelentă realizare a lui Cremer este şi bustul renumitului profesor de istorie a artelor, Richard Hamann, a cărui privire cercetătoare, pătrunzătoare, ivită de sub sprîncenele sale stufoase, exprimă tot ce e mai caracteristic în fiinţa interioară a savantului.

Dar domeniul de activitate artistică a lui Cremer se extinde cu mult dincolo de plastica portretistică. El lucrează intens la crearea operelor de vastă tematică pentru a întruchipa caracteristicile de bază ale epocii noastre. Cu cîtă măiestrie ştie Cremer să extragă din micile apariţii cotidiene amănunte atît de tipice, ne-o arată « Fata chineză citind », o lucrare realizată după o călătorie în Republica Populară Chineză. Este o caracterizare a uriaşei năzuinţi spre cultură a poporului chinez eliberat, a revoluţiei pe tărîm cultural care se desăvîrşeşte odată cu construirea socialismului în China.

Dar cea mai de seamă lucrare a sa de pînă acum a realizat-o Cremer în monumentul comemorativ consacrat eroilor lagărului de concentrare de la Buchenwald. Avîntul nestăvilit al creaţiei sale, potenţialul său artistic şi experienţa lui creatoare, precum şi atitudinea sa neşovăielnică, consecvent politică, în lupta antifascistă, fac ca executarea acestei gigantice lucrări, cea mai mare dintre comenzile pe care i le-a încredinţat guvernul, să pară a fi fost predestinată lui Cremer.

Acuzare răscolitoare, neînduplecare, hotărîre de a rezista, forţă covîrşitoare de convingere chiar şi pentru cei şovăielnici, toate astea caracterizează acest monument de mare amploare compoziţională. Aici, în imediată apropiere de Weimar, într-un loc în care trăieşte nemuritorul spirit al umanismului german, naziştii aveau o vizuină a batjocoririi fiinţei umane, a nimicirii brutale a omenescului. Dar şi în acest loc a trăit acel eroism, acea forţă de împotrivire care, pînă la urmă, a triumfat asupra fascismului şi a dus la construirea noii orînduiri întemeiate pe fundamente cu adevărat umaniste.

Vizitatorul face ocolul locului comemorativ Buchenwald, zăboveşte cîtva timp lîngă nenumăratele morminte frăţeşti şi urcă apoi încet treptele solemne care duc la monument.

Unsprezece bărbaţi pornesc cu putere de şoc în întîmpinarea duşmanului, strînşi laolaltă şi îmbărbătaţi de vajnicul jurămînt şi îndemn al celui din fruntea lor, conducătorul spiritual, cel mai conştient dintre ei. Clipa auto-eliberării trăieşte. Armele, ţinute multă vreme ascunse, sînt scoase la iveală, începe ultimul, hotărîtorul asalt.

În multilateralul, schimbătorul joc al relaţiilor de idei şi forme, i se relevă observatorului conţinutul de bază al acelei apariţii istorice. Din această răscolitoare pagină de istorie extrage el tîlcul adevărat al celor întîmplate, căci acea susţinută luptă eroică, acea intransigenţă şi dîrzenie, acele acţiuni colective ale răsculaţilor, izbucnirea finală şi victoria — sînt toate elementele celui mai categoric adevăr istoric. Sculptorul, desluşindu-le şi izbutind în chip genial să le contopească şi să le transforme în adevăr artistic, a realizat o operă de zguduitoare emoţionalitate care să amintească peste generaţii acele vremi de neomenie şi să le prevină împotriva celor care ar vrea să le reînvie. Aceasta vădeşte încă o însuşire a artei noi: redarea adevărului vieţii de care este pătruns artistul şi care alcătuieşte fundamentul de nezdruncinat al artei umaniste, arta noilor noastre vremi, fiind în acelaşi timp şi premisa ei. Nu ca un privitor din afară, nu ca unul ce ar observa fără a participa la cele ce se întîmplă a compus Cremer opera sa, ci identificîndu-se integral cu figurile plăsmuite de el, legînd năzuinţele lor de ale sale proprii şi luptînd cu pasiune pentru cauza comună. Aici sînt date condiţiile pentru desăvîrşirea în viitor a marii arte contemporane.

Conţinutul nou reclamă un limbaj nou al formei. Cremer a reuşit în chip magistral să găsească un mod de expresie a cărui sugestivitate îndrumează pe privitor spre miezul însuşi al lumii de idei conţinute în operă. Lucrarea grăieşte astfel limpede nu numai prin formă ci şi

FRITZ CREMER, Studiu pentru Monumentul memorial din Ravensbrück (1958)

FRITZ CREMER Litografie — din ciclul studiilor antifasciste (1957)

prin fondul ei adînc. Noile relații psihice dintre oameni rezidă în concretul individual, se manifestă în multilaterala lume interioară a personalității fiecăruia și se cere un grai concret, clar cînd se exprimă în formă artistică.

Abia după ce Cremer a găsit un asemenea limbaj de rară forță de expresie, s-a putut afirma el ca o personalitate artistică deosebită. Dar mijloacele sale de creație el nu le-a găsit în sine însuși, nu le-a născocit din spațiu vid, ci și le-a însușit preluînd multe din cuceririle artei realiste a trecutului și valorificîndu-le în chip creator. Nu ne evocă oare figura « șovăielnicului » sau a « prăbușitului » imaginile plasticii gotice? Chiar și asemănarea cu « Cetățenii din Calais » își impune prezența, și totuși opera lui Cremer e ceva nou. La Rodin avem de-a face cu șase inși izolați unul de altul, avînd să rezolve fiecare în parte problemele particulare ale destinului său — la Cremer întîlnim un colectiv puternic, cimentat prin țelul lor comun, în stare să învingă orice greutăți. Dar mai trăiește în acest monument și o parte din patosul revoluționar de care este însuflețit celebrul cuplu plastic al Verei Muhina.

Monumentul lui Cremer este cea mai însemnată lucrare izvorîtă din conflictul cu fascismul în problemele de artă și este, în orice caz, una din proeminentele opere de artă din republica noastră; în ea se deslușesc limpede trăsăturile noului realism. Decernarea pentru a doua oară a Premiului Național acordat lui Cremer, a fost o meritată încununare a acestei impunătoare realizări de artă.

Dar Fritz Cremer nu se odihnește. Un nou monument al luptei antifasciste ia ființă din mîinile sale.

Cînd sculptorul Will Lammert a lăsat, prin moartea sa neașteptată în 1957, neterminat monumentul destinat victimelor din fostul lagăr de concentrare pentru femei de la Ravensbrück, prietenul și elevul său Fritz Cremer a preluat ducerea la capăt a operei, modelînd grupul principal al monumentului.

Lucrarea aceasta a ridicat noi probleme. Dacă la monumentul de la Buchenwald a avut de redat clipa supremei încordări, aici el caută să dea expresie eroismului cotidian al zecilor de mii de femei și mame chinuite în chip cutremurător în lagărul de concentrare de la Ravensbrück, care trebuiau să facă zilnic față cruzimii și brutalității bestiilor din SS. Cremer înfățișează de astădată un grup de mame, trei mame ducînd pe o targă sărăcăcioasă trupșorul unui copil mort. Și iarăși — ca în grupul de figuri din 1939 — o gamă întreagă de simțăminte: deznădejde mută, răzvrătire neputincioasă, ură arzătoare, dîrzenie înverșunată, hotărîrea altei mame de a se împotrivi pentru a-și apăra copilul care, pe picioroușele sale subțiri, se agață cu disperare de poala ei... Pentru înfăptuirea ideii sale artistice Cremer a găsit o soluție compozițională cu totul nouă. În grupul deschis al celor trei se citesc emoțiile lor crescînde, începînd cu conștiința limpede a luptei la femeia care pășește în frunte. Emoțiile nu sînt de aceeași intensitate, ca la grupul precedent. Această gradare emoțională imprimă întregii lucrări un mers înainte și dezvăluie privitorului irezistibila forță optimistă a lucrării. Conținutul umanist de idei se îmbină cu plăsmuirea plastică, expresivă a formei pînă la un suprem efect emotiv și se poate spune de pe acum că această sculptură va fi încoronarea artistică a monumentului început de Lammert.

Dar Fritz Cremer nu se mărginește la un singur gen, vitalitatea firii sale de artist solicită o activitate tot mai cuprinzătoare. Ca o compensare, într-o anumită măsură ca o contrapondere a grupului prea generalizat, prea dur al lui Lammert, Cremer a creat paralel figura tînără, de sportivă oțelită a înotătoarei ce, veselă și plină de viață, stă ghemuită, gata să sară de pe platforma bazinului de înot. Și în lucrarea aceasta Cremer face un pas înainte pe calea însușirii artistice a realităților noastre. Prin dozarea unor anumite caracteristici ale genului, sculptorul atinge, spre deosebire de nudurile sale din anii precedenți, o mai intensă concretizare a figurii și obține prin aceasta o mai deplină, mai sinceră luare de contact între privitor și operă. Tot în acest timp a luat ființă și statueta marelui poet al proletariatului, Johannes R. Becher. Îngîndurat și totuși atent, dindărătul lentilelor mari ale ochelarilor săi, la lumea înconjurătoare, gata de acțiune, poetul, în ținuta lui tipică, se îndreaptă spre privitor. Nu e omul de stat, ministrul Becher ci, mai curînd, luptătorul anilor 20, puțin cam neatent la îmbrăcăminte, dar mereu vigilent, gata să intervină cu cuvîntul său înaripat, plin de energie și de tensiune dinamică. Este, față de alte înfățișări artistice ale poetului, o viziune nouă care rotunjește imaginea noastră despre marele bărbat.

Am fi nedrepți față de creația lui Fritz Cremer dacă ne-am mărgini doar la considerarea operei sale sculptoricești. Cremer e și un eminent grafician și multe din lucrările sale grafice stau pe o atît de înaltă treaptă artistică încît s-a pus adeseori întrebarea dacă sculptorul îl depășește pe grafician sau invers.

Creația lui în acest domeniu e multilaterală. În timp ce lucrează la opere de mari proporții, Cremer desenează mereu pentru a se pune de acord cu sine însuși în toate problemele reprezentărilor plastice. În accentuarea reliefului corpului omenesc, în modelarea lui cu umbre și lumini, schițele lui Cremer nu dezmint prezența sculptorului. Ele stau în deplină concordanță cu opera de sculptor a lui Cremer, sînt lucrări cu ajutorul cărora artistul se « adaptează » lumii ce-o înfățișează el, sînt adevărate studii. Și totuși nu sînt, propriu zis, desene de sculptor. Prin conținutul lor de idei, prin stricta concentrare asupra trăsăturilor esențiale, ele își cuceresc un rang artistic aparte.

Un loc cu totul deosebit a cucerit Cremer, ca grafician, în acele zile cînd, în Ungaria, contrarevoluționarii clerical-fasciști au ridicat capul încercînd să doboare puterea populară, prin publicarea unui ciclu grafic — « Viziuni maghiare » — în care urmărind pas cu pas evenimentele din Ungaria, demască adevărata față a contrarevoluționarilor, adevăratul sens al evenimentelor. În blana de oaie a veșmîntului episcopal, se strecoară hiena, iar pe o altă ilustrație stau în rămuriș ulii fasciști, gata să se arunce asupra prăzii sîngerînde. Marea forță realistă a simbolurilor acestui ciclu, a ajutat oamenilor să priceapă just întîmplările din Ungaria, dar semnificația operei sale depășește cu mult acest unic țel. Cremer a dovedit, folosind ca artist socialist măiestria sa drept armă pentru a interveni activ în luptele epocii sale, că toate teoriile burgheze și revizioniste despre artă, după care artistul ar trebui să facă abstracție de ce se întîmplă în jurul său pentru a se putea astfel dedica « marii » arte, nu au absolut nici un temei. Ciclul său maghiar care a exercitat o atît de puternică înrîurire asupra conștiinței oamenilor noștri, a dobîndit prin profunda înțelegere a proceselor istorice fundamentale, prin expresivul limbaj plastic, prin adeziunea pasionată a artistului, o durabilă valoare artistică.

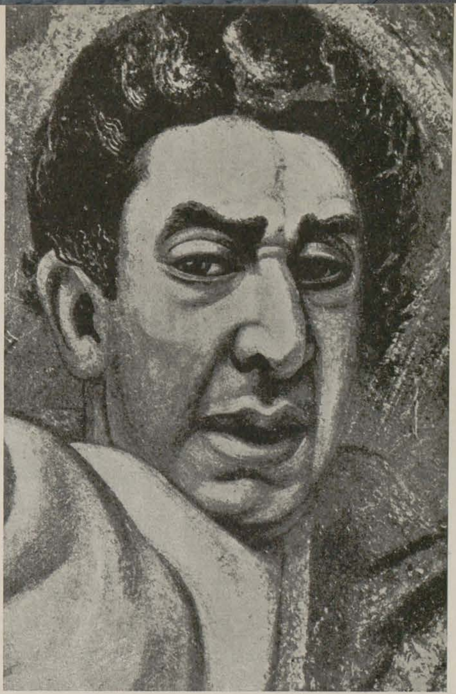
Astfel se întregește portretul personalității lui Fritz Cremer ca artist, gînditor și luptător politic. E o individualitate artistică cum numai noua societate o poate ivi: în plină desfășurare a vocației artistice, indisolubil legat de popor și totdeauna gata să-l slujească, să primească de la el noi imbolduri și să i le dea la rîndul său, un educator al conștiinței și capacității de judecată artistică, un adevărat plăsmuitor de oameni, unul din cei mai de seamă artiști ai vremii noastre.

Cuvintele pe care le-a dăltuit el pe soclul monumentului ridicat pe locul fostului lagăr de concentrare de la Ebensee în memoria luptătorilor francezi antifasciști, cuprind totodată, ușor nuanțat, profesia de credință și țelul suprem al vieții și creației sale:

«Pour que la vie soit libre et belle et que le monde ait un printemps».
« Pentru ca viața să fie liberă și frumoasă și lumea să-și aibă primăvara ».

SIQUEIROS

TREBUIE REDAT CREAȚIEI!



DAVID ALFARO SIQUEIROS, Autoportret — *piroxilină*

STIMATE DOMNULE PREȘEDINTE,

Artiștii plastici și criticii de artă din Republica Populară Romînă socotesc drept o încălcare a principiilor umanității arestarea și deținerea marelui pictor și patriot mexican David Alfaro Siqueiros, acela care, împreună cu Diego Rivera și Jose Clemente Orozco, a asigurat artei moderne a țării sale o faimă universală, făcînd-o purtătoarea celor mai înalte idealuri ale poporului mexican.

Pentru toți artiștii din lume, Siqueiros este un exemplu. Dragostea pentru poporul său, pentru dramatica lui istorie, generozitatea ideilor revoluționare pe care le-a concretizat în picturile sale nepieritoare — totul ne face să vedem în el una din marile conștiințe creatoare ale epocii noastre, un luptător pentru libertatea patriei sale, pentru pacea lumii.

În numele democrației și al umanității ne unim protestul cu acela al oamenilor de cultură și de artă, al opiniei publice progresiste de pretutindeni care cer eliberarea lui David Alfaro Siqueiros. Siqueiros trebuie redat creației. El trebuie să-și continuie fresca de la Castillo de Chapultepee, spre gloria artei și a poporului mexican.

CAMIL RESSU, ION JALEA, ION IRIMESCU, CORNELIU BABA, AL. CIUCURENCU, VASILE KAZAR, BORIS CARAGEA, JULES PERAHIM, VIDA GHEZA, SPIRU CHINTILĂ, ȘTEFAN SZÖNYI, AUREL CIUPE, M. H. MAXY, DUMITRU ANGHEL, GH. LABIN, ZOE BĂICOIANU, OVIDIU MAITEC, PETRE DUMITRESCU, IOSIF ROSS, RADU BOGDAN, EUGEN SCHILERU.

De la 9 august 1960, David Alfaro Siqueiros, — ultimul dintre «cei trei mari», cum au fost numiți în Mexic Diego Rivera, Jose Clemente Orozco și David Alfaro Siqueiros, artiști care prin creația lor au determinat înflorirea diverselor ramuri ale plasticii mexicane,—este deținutul 46788/60.

Semnificația arbitrarului act guvernamental o afli cercetînd opera și activitatea artistului, indestructibil legate de lupta poporului mexican împotriva fascismului, capitalismului și imperialismului.

În cel de al doilea deceniu al veacului nostru, cînd revoluția mexicană răsturna regimul dictatorului Porfiro Diaz, în Mexic existau doar 600 de școli. Majoritatea populației era analfabetă. Cuvîntul scris neputînd fi deslușit, plastica devenea cea mai eficace armă agitatorică. În armata populară, condusă de generalul-țăran Emiliano Zapata, se afla și adolescentul David Alfaro Siqueiros. Spre sfîrșitul acelor ani de luptă, tînărul pictor participă la «Congresul artiștilor soldați», care proclamă «sfîrșitul istoric al tradiționalului artist boem și nașterea artistului cetățean». În cursul călătoriei de studii, întreprinsă în Europa — călătorie înlesnită de guvernul democratic ce îi acordase drept bursă, solda-i de căpitan — Siqueiros formulează «Manifestul din Barcelona», ale cărui principii «pentru o artă monumentală și eroică, pentru o artă umanistă, pentru o artă populară», aveau să stea la baza marii arte mexicane.

Și, într-adevăr, întors în patrie în anul 1922, Siqueiros dă viață, alături de tovarășii săi de idei, picturii murale mexicane: monumentală și eroică, umanistă și populară. Fresca de aproximativ 200 mp., care împodobește scara școlii naționale preparatoare ilustrează lozinca revoluției populare: «Pămînt și libertate!». Încă de la această primă frescă, contribuția artistului mexican la dezvoltarea muralismului monumental mexican e substanțială. Dar pentru Siqueiros tehnica picturii murale înseamnă în primul rînd posibilitatea unei cît mai vibrante transmiteri a mesajului. Episoade ca «Înmormîntarea muncitorului martir» sau «Apel la libertate» redau cu pregnanță conținutul dramatic al artei sale progresiste, revoluționare.

În cursul celui de al treilea deceniu al veacului, pe măsură ce guvernanții pactizează cu reacțiunea fascisto-clericală, activitatea artistului se împletește mai strîns cu activitatea-i social-politică. Secretar general al «Sindicatului pictorilor, sculptorilor și graficienilor revoluționari din Mexic» înființează împreună cu Diego Rivera și Xavier Guerreros ziarul El Machete; prin aderarea fondatorilor săi la partidul comunist, El Machete devine organ oficial al partidului. Reacțiunea, devenită din oficioasă, oficială sistase comenzile murale. Pictura de șevalet a lui Siqueiros e însă tot atît de explozivă ca și pictura sa murală. În pînze cu suflu monumental ca «Mamă țărancă», artistul demască cu vehemență condițiile grele de viață ale poporului mexican.

Încercînd să împiedice activitatea lui Siqueiros, oficialitățile guvernante, după o prealabilă arestare, îi fixează domiciliu forțat în Taxco. În ciuda persecuțiilor, artistul execută în decursul anului 1931 peste o sută de uleiuri, majoritatea tratînd în spirit și la dimensiuni monumentale teme sociale.

Siqueiros este eliberat în urma presiunilor populare. Puternicul conținut politico-social al frescei executate la Los Angelos, «America tropicală» — (muncitorul metis apare răstignit) — a dus însă la expulzarea autorului acestei picturi murale. În Statele Unite, ca și în Brazilia sau Argentina, peste tot unde-l va mai purta exilul, mesajul lui Siqueiros influențează puternic, în ciuda represaliilor oficiale, muraliștii localnici.

Întors în patrie, după instaurarea guvernului Cardenas, Siqueiros își reîncepe activitatea, luînd o poziție hotărîtă împotriva grupărilor care încercau să promoveze arta pentru artă. Într-unul din manifestele de atunci, artistul a declarat: «Dacă nu vom strînge legăturile cu organizațiile țărănești și muncitorești locale — atît sindicale cît și politice, — muralismul nostru mexican se va destrăma în chip inevitabil». Siqueiros e unul dintre artiștii inspiratori ai «Atelierului de grafică», menit să desfășoare o largă activitate agitatorică în mase.

La izbucnirea agresiunii franchiste, întrerupîndu-și preocupările artistice, Siqueiros se înrolează în armata republicană spaniolă. În anii de front însă, el execută lucrări de artă cu conținut agitatoric, cum ar

DAVID ALFARO SIQUEIROS, Noua democrație (fragment mural din Palatul Național al Artelor Frumoase din Mexic) — *piroxilină*

DAVID ALFARO SIQUEIROS, Ecoul plînsetelor — *piroxilină*

fi « Ecoul plînsetelor » — imagine cutremurătoare, oglindind soarta copiilor spanioli. Înfrîngerea forțelor republicane nu-l demobilizează însă pe acest artist luptător prin convingeri și temperament. Reluîndu-și munca de muralist, Siqueiros pictează în 1939 « Portretul burgheziei », în 1941 « Moarte năvălitorilor ». Seria aceasta de lucrări continuată cu « Alegoria egalității rasiale » și « Chuatemtoc împotriva mitului », va fi încununată de fresca ce împodobește din 1945 Palatul artelor frumoase, intitulată « Democrația triumfă asupra fascismului » sau « Viața triumfă asupra morții ». Însăși dualitatea denumirii arată că pentru Siqueiros viața e identică cu democrația, fascismul tot una cu moartea. Vigoarea personajelor acestei opere, menite să glorifice victoria militară împotriva fascismului și totodată să comemoreze revoluția mexicană, amintește lucrările lui Michelangelo. Figura centrală, democrația, se zbate titanic. Temperamentul tumultuos al artistului și măiestria lui tehnică s-au unit întru patetizarea acestei femei prometeice. În executarea acestei fresce, considerată de către autor ca revelatoare pentru concepțiile sale ideologico-artistice, au fost folosite cele mai valoroase rezultate ale căutărilor sale tehnice.

DAVID ALFARO SIQUEIROS, O mamă țărancă — *ulei*

În anii care au urmat după încheierea celui de-al doilea război mondial, capitalul Statelor Unite a reînceput să împăienjenească Mexicul, ajungînd să obțină beneficii superioare bugetului anual al statului. Un detaliu al picturii murale « Patrioții și patricizii », începută în jurul anului 1950, înfățișa doi monștri, caricaturali, întovărășiți: « Imperialismul și Feudalismul ». Ceva mai tîrziu, gravura « Vecini buni » făcea înconjurul lumii, înfățișîndu-l pe Truman fluturînd cu jovială bonomie un teanc de bancnote, în timp ce cu mîna liberă strîngea cătușe pe brațele unui tînăr luptător mexican.

Unitatea muncitorească fiind o amenințare pentru capitalurile yankee, oficialitățile americane au căutat să se opună prin felurite mijloace realizării acestei unități întreprinse de partidul comunist. Încă din primăvară, speriat de multiplele manifestări de solidaritate cu grevele muncitorești, guvernul a încercat să stînjenească activitatea intelectualilor care sprijineau această acțiune. Bineînțeles că printre primii vizați a fost Siqueiros.

Drept prim pretext de atac, s-a ivit interpretarea dată de Siqueiros, Tragediei în pictura murală, comandată de către Teatrul Jorge Negrete. Oficialitățile au acoperit cu paravane Tragedia simbolizată prin chipul unui grevist ucis. « A întemnița pictura în spatele unui perete de panouri este același lucru cu confiscarea unui roman și arderea întregii lui ediții » — a declarat pictorul ziarelor, arătînd mai departe: « Aș fi putut să interpretez tragedia reprezentînd în pictura mea o consumatoare de stupefiante care apoi se sinucide... Dar pentru mine nimic nu era mai tragic în momentul de față decît agresiunea guvernamentală de ieri, de azi și de mîine împotriva mișcării muncitorești ».

Încercarea de intimidare rămînînd fără efect, guvernul a hotărît să atace pe față. Neputînd fi imobilizat artistul, s-a hotărît lovirea activistului. Acuzat că ar fi inițiat « dezordini sociale », Siqueiros a fost arestat.

Guvernanții mexicani sperau să înăbușe între zidurile temniței glasul lui Siqueiros, crainic de ieri și de azi al poporului său. Dar încercarea de izolare a dat greș. Nenumărate proteste înfierează întemnițarea marelui muralist mexican. În semn de solidaritate, majoritatea plasticienilor mexicani au declarat că nu vor participa la cea de a II-a Bienală interamericană de pictură, « deoarece nu vor putea prezenta pe unul din cei mai mari pictori mexicani drept acuzatul cu numărul 46788/60 ».

EXPOZIȚIA «IMPRESII DE CĂLĂTORIE DIN U.R.S.S.»

Începuturile expoziției de acum se așează în timp într-una din ultimele zile ale anului trecut. La 28 decembrie 1959, expozanții de acum — graficianul Mihail Gion și pictorul Gheorghe Șaru — plecau — în cadrul unui schimb cultural — în Uniunea Sovietică. Emoția plecării, primele impresii, au condensat un gînd care curînd s-a transformat în program de activitate: materialul adunat în timpul călătoriei să servească la organizarea unei expoziții. Au vrut să fie în primul rînd o expoziție a omului sovietic, muncitor, colhoznic, intelectual — o expoziție care să cuprindă cel puțin o parte din larga măreție a lumii noi în mijlocul căreia se aflau.

Condițiile nu le-au lipsit. Cu sprijinul direct al pictorului Serghei Gherasimov, președintele Uniunii Artiștilor Plastici din U.R.S.S., artiștii romîni au făcut o serie de deplasări deosebit de prețioase pentru atingerea scopului propus.

Au vizitat uzinele de rulmenți din Moscova și colhozul Maxim Gorki. Au vizitat orășelul Peredel Kino — o adevărată uzină de creație, situată la cca. 60 km. de Moscova — unde au cunoscut scriitori, artiști, oameni de artă. Au vizitat Moscova, Leningradul, muzeele și teatrele din aceste orașe.

Jurnalul de călătorie, sub forma blocului de schițe, s-a îmbogățit zilnic cu însemnări noi.

Decantate, cristalizate în liniștea atelierului, însemnările de atunci au devenit lucrări de sine stătătoare, prezentate într-un trecut apropiat publicului bucureștean într-una dintre cele mai izbutite expoziții de artă din acest an.

Unitară prin tematică, prin concepția generală despre om și despre viață, expoziția « Însemnări de călătorie din U.R.S.S. » — deschisă la Galeriile de Artă din Bd. Magheru — este în fapt o dublă expoziție personală a doi artiști maturi, cu viziuni și prezențe artistice diferite. Alăturarea aceasta nu e lipsită de interes.

Este o demonstrație utilă a posibilității de a înfățișa în chip variat aceleași figuri, aceeași lume. Este un prilej nimerit de a sublinia încă odată că realismul socialist stimulează stilurile individuale, favorizează dezvoltarea personalităților artistice, așa cum se poate constata și în lucrările atît de diferite ale celor doi artiști.

Mihail Gion este unul dintre caricaturiștii apreciați din țara noastră. Seriile sale de caricaturi pe teme agricole s-au bucurat de succes, premiile Ministerului Învățămîntului și Culturii din anii 1958 și 1959 încununînd o activitate de o rodnică perseverență.

Autodidact, format ca artist în condiții deosebit de grele, Mihail Gion este unul dintre acei artiști care muncesc cu statornicie fără a se lăsa pradă rutinei și rețetelor de atelier. Expoziția de acum este un exemplu.

Alături de portretele-caricatură, tratate în guașă și utilizînd mijloace cunoscute, Gion a prezentat în această expoziție cca. 20 desene în tuș care ni-l descoperă ca pe un grafician cu resurse multiple, neexplorate încă.

Încă de la expoziția de ilustrații la schițele lui Caragiale — din vara anului 1957 — se întrevedea lărgirea orizontului de creație al artistului. De data aceasta ne-am aflat în fața unui apreciabil salt de calitate. Există, fără îndoială, limite, ierarhii ale valorilor și aprecierile de mai sus nu trebuie să inducă în eroare.

Bucuria criticului este justificată de descoperirea unui fenomen de întinerire a unui artist matur, a unui artist care la 48 de ani se înfățișează cu un orizont artistic amplificat, cu o viziune împrospătată, cu o sensibilitate emoționantă și cuceritoare.

În desenele în tuș Mihail Gion a știut să găsească de fiecare dată linia cea mai suplă, compoziția cea mai expresivă pentru a reda motivul care l-a emoționat. Deși trecute prin alambicul atelierului, desenele acestea și-au păstrat ceva — și tocmai esențialul — din emoția inițială a artistului, creație care se transmite și vizitatorului expoziției.

La colhozul « Maxim Gorki » sau la uzina de rulmenți, în metrou sau în fața copiilor la săniuș, Mihail Gion s-a apropiat cu dragoste de motivul ales ca purtător al ideii. Imaginile sînt cristaline, simple, dovedind o sensibilitate de calitate, o linie caldă și expresivă.

Desene ca « În metrou », « Copii la odihnă », « Copii la Poarta Olandeză », « Copii cu schiuri », rețin prin știința cu care artistul a surprins zîmbetul plin de gingășie al copiilor, optimismul romantic al tineretului. « Colhoznicele » sînt robuste și pline de viață. « Constructorii » sînt concentrați în discutarea unui plan. În « Șah » este redată cu multă vervă atmosfera de luptă dominată de surîsul superior al chibițului care vede tot.

Deosebit de prețioase, desenele « Scenă din opera *Cneazul Igor* », « Piața Komsomolskaia » și « La Galeriile Tretiakov » vădesc, fiecare în parte, alte aspecte ale sensibilității graficianului Gion.

Meritorii, dar fără să se ridice la valoarea desenelor în tuș, portretele executate în guașă cad adesea în convențional — ca portretul Valentinei Oseakova, de exemplu.

Cu puține excepții — cităm printre acestea portretul scriitorului Serghei Borzenko, cel al pictorului Juri Pimenov, de asemenea portretul criticului Valentin Brodski — portretele în guașă, din expoziție, sufereau de prezența prea evidentă a atelierului, în dauna spontaneității sensibile a imaginii.

Portretele în tuș « Pianistul Richter », atît de expresiv, « Baritonul I. I. Petrov », « Escavatoristul Vladimir Baratkin » sînt, din acest punct de vedere, incomparabil superioare.

Puse la punct, tot în atelier, desenele în tuș au păstrat vie emoția primară pe care o transmit aproape electric privitorului. Explicația constă desigur în aceea că portretele în guașă sînt realizate în virtutea deprinderii, a rutinei, cu mijloace de aparat, în timp ce desenele în tuș sînt rezultatul unei profunde înnoiri.

Sensibilul artist care s-a dovedit a fi Mihail Gion va ști — sperăm — să renunțe la latura mecanică a artei sale pentru a-și valorifica din plin frumoasele calități de desenator pe care le-a vădit în această expoziție.

Celălalt expozant, pictorul Gheorghe Șaru, se prezenta cu o bogată suită de monotipuri policrome sau în tehnică neagră.

Încercînd o soluție nouă de tratare a monotipului — după tragerea exemplarului se subliniază desenul cu coada pensulei, obținîndu-se astfel efecte suplimentare de lumină și totodată precizări de compoziție — artistul a reușit să închege paginile « jurnalului » său într-un tot unitar.

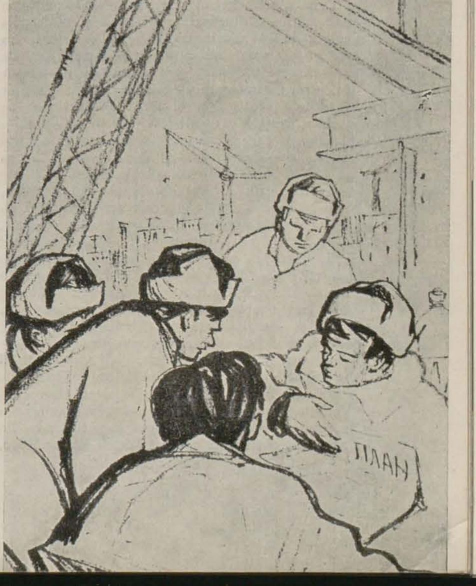
Avînd, în linii mari, același repertoriu tematic ca expoziția lui Mihail Gion, expoziția pictorului Gheorghe Șaru atrăgea printr-un spor de varietate. Sensibil la aspectul înnoitor al marilor construcții moscovite, artistul a acordat o grijă deosebită orelor de odihnă ale oamenilor sovietici, a căror viață a surprins-o în plinătatea ei robustă, optimistă.

MIHAIL GION, Copii la patinaj — *desen*

La operă sau la muzeu, pe marile bulevarde sau în metrou, sensibilitatea artistului a fost permanent solicitată.

Notațiile grăbite luate la fața locului au servit ca un prețios material de lucru în atelier și selecția prezentată este cu adevărat conclu-

MIHAIL GION, Constructori — *desen*



PRIN SĂLILE DE EXPOZIŢII

GHEORGHE ŞARU, Colhoznici — *monotip*

dentă. Pretutindeni se poate vorbi despre existenţa unei emoţii discrete, de calitate. Am fi dorit însă o depăşire a acestei discreţii, o îndepărtare a surdinei, dar artistul a preferat să-şi toarcă sentimentele fără să caute intensităţi şi contraste.

Poate că această surdinizare se datorează tehnicii monotipului, tehnică faţă de care mărturisim rezerva datorită moliciunii cromatice în care efectele de contrast se atenuiază pînă la dispariţie. Oricum, nu poate fi contestată acestei suite de monotipuri potenţarea lirică prin care legătura cu privitorul se operează în mod direct.

Preţioase cu deosebire sînt portretele de muncitori şi oameni de cultură. Pictorul Şaru a ştiut să surprindă determinantele expresiei, redînd cu subtilitate prezenţele interioare ale personajului. « Muncitorul Leonov, erou al muncii socialiste », « Muncitorul Zaicenko », « Colhoznicul Abramenko », « Scriitorul Vsevolod Ivanov », sînt lucrări în care se relevă deopotrivă un desen expresiv şi o atentă scrutare a expresiei redată cu claritate. Oamenii sovietici portretizaţi de pictorul Şaru impresionează prin gravitate, prin profunzime lăuntrică, prin forţă şi demnitate. Aceleaşi calităţi artistul a izbutit să le sugereze şi în compoziţii în care figura umană nu este analizată îndeaproape. În « Colhoznicii », « Colhoznicii la Muzeu », concepţia compoziţională, atmosfera lucrării sînt elemente care transmit portretul moral al omului sovietic.

Vioiciunea vieţii moscovite este parţial redată prin compoziţii ca « Pe marile bulevarde », « Prin marile magazine », « Mulţime într-o staţie de metrou », după cum lucrări ca cele intitulate « Cartier nou din Moscova » şi « Marile construcţii » redau ceva din amploarea reconstrucţiei comuniste a Moscovei.

Alte lucrări înfăţişau zîmbetul optimist al tinereţii sovietice, orele de spectacol la operă ori de vizită la muzeu, lucrarea « În faţa lui Rembrandt » redînd emoţia prilejuită vizitatorilor Ermitajului de « Întoarcerea fiului risipitor ».

Sînt şi « redute » în expoziţia lui Şaru, peisaje din Moscova redate cu pasiune pentru monumentele de arhitectură.

În general, expoziţia « Impresii de călătorie din U.R.S.S. » este o expoziţie de ţinută artistică de bună calitate. Ideea artiştilor de a lucra după program a dat bune rezultate şi se impune ca exemplu de viitor. Cei doi expozanţi şi-au demonstrat odată mai mult maturitatea artistică şi, în cazul lui Mihail Gion, am spune tinereţea artistică.

La sfîrşit de cronică notăm sumar două rînduri: mai mult curaj din partea lui Mihail Gion, în direcţia graficii de şevalet; mai multă fermitate în exprimarea sentimentelor din partea lui Gheorghe Şaru.

La drept vorbind sînt două dorinţe dar şi două urări.

Vasile Drăguţ

GHEORGHE ŞARU, Copii din Leningrad — *monotip*

EMILIA DUMITRESCU

Lucrările pictoriţei Emilia Dumitrescu, reţin în ultima vreme tot mai stăruitor atenţia iubitorilor de artă, atît datorită îmbogăţirii modalităţilor de expresie plastică dar, mai cu seamă, prin registrul tematic bogat şi variat.

Lucrările de genul notelor de călătorie, pe care Emilia Dumitrescu, la fel ca şi mulţi alţi artişti, le-a realizat cu diferite prilejuri, au înainte de toate un caracter reportericesc, de consemnare plastică spontană a motivelor întîlnite, în prezenţa cărora artista nu s-a aflat decît în treacăt. Este şi cazul ciclului nou de desene, intitulate: « Italia — schiţe de călătorie », pe care pictoriţa le-a creionat în timpul scurtei sale călătorii făcută la Veneţia, la cea de a XXX-a Bienală de arte plastice.

Vestită prin monumentele ei arhitectonice, oraş în care au trăit şi creat artişti celebri ca Antonello da Mesina, fraţii Bellini, Carrpaccio, Giorgione, Tizian, Veronese, Tintoretto şi mulţi alţii, Veneţia i-a oferit artistei noastre, venită pentru întîia dată pe « străzile » ei de apă, o emoţie puternică a ineditului citadin, străbătut de farmec şi poezie. Emilia Dumitrescu a surprins cu uşurinţă specificul acestui oraş, compunînd şi redînd laconic imagini tipice Veneţiei, în care mulţimea bărcilor furnică pe pînzele de apă ale canalelor umbrite de clădiri vechi, pe sub podurile ei arcuite. Însă Veneţia contemporană nu înseamnă numai poezie şi vis, loc de pelerinaj turistic. Ea înseamnă şi mizerie pentru masele muncitoare, oraş în care populaţia asuprită luptă pentru drepturi şi pace. Este tocmai ceea ce redă Emilia Dumitrescu în imagini ca de pildă « Cartier sărac », « Grevistul », « Ajunge! », consemnînd poziţia şi atitudinea celor exploataţi faţă de societatea capitalistă. Contrastul între cele două lumi apare cu atît mai izbitor, atunci cînd artista pune faţă în faţă aceste imagini cu cea intitulată: « Vittorio Veneto — strada miliardarilor ».

Desenele recente ale Emiliei Dumitrescu — imagini ce redau impresii vii, imediate — oglindesc sugestiv unele aspecte semnificative ale trecutului artistic al Veneţiei şi Romei, la fel ca şi contradicţiile sociale din prezent. Prospeţimea cu care sînt schiţate clădirile vechi şi majestuoase, notarea fugitivă a scenelor cotidiene, eliminarea detaliilor şi reţinerea trăsăturilor plastice esenţiale ale imaginilor, sentimentul bucuriei de a crea în mijlocul unor locuri necunoscute, sînt principalele calităţi ale noului ciclu de desene, expus de Emilia Dumitrescu în luna septembrie la Galeriile de Artă, din Calea Victoriei.

Gh. Poenaru

EMILIA DUMITRESCU, Ponte Rialto — *desen*

EMILIA DUMITRESCU, Piaţa Spaniei — *desen*

DIN NOU DESPRE ARTELE DECORATIVE

Aspect din expoziţie

Artiştii decoratori din Cluj au luat recent o iniţiativă lăudabilă. Expoziţia lor din 1957, deschisă în acest oraş, nu a rămas o manifestare singulară, sporadică. Anul acesta, în cinstea zilei de 23 August, întrunind roadele muncii lor din ultimul timp, ei au organizat o nouă expoziţie de artă decorativă şi aplicată. A fost numită a II-a expoziţie a artelor decorative din regiunea Cluj, anunţindu-se prin aceasta caracterul său periodic.

Faptul că această expoziţie a fost deschisă cu ocazia zilei de 23 August, marea sărbătoare a eliberării, îi conferă o deosebită semnificaţie. Într-adevăr, cum puteau artiştii plastici decoratori să cinstească acest eveniment mai bine decît printr-o afirmare a preocupărilor şi rezultatelor într-un domeniu artistic exclusiv orientat spre îmbunătăţirea nivelului de trai material şi cultural al maselor celor mai largi ale populaţiei, artă de prim interes social.

Omul, în dezvoltarea sa istorico-socială, a năzuit şi năzuieşte continuu spre perfecţionare, spre armonie şi frumos în producerea bunurilor, de la cel mai mic şi neînsemnat obiect, pînă la giganticele şi complicatele construcţii tehnice şi la măreţele opere de artă.

Tendinţa aceasta a căpătat un larg cimp de manifestare astăzi în societatea noastră nouă, în care preocupările constructive se îmbină organic cu cele de natură estetică.

Zecile de mii de apartamente care se dau anual în folosinţă datorită grijii partidului şi a guvernului pentru crearea unor condiţii de trai superioare oamenilor muncii, cît şi reamenajarea vechilor locuinţe conform cerinţelor moderne de confort şi frumos, solicită o deosebită grijă şi competenţă în conceperea ansamblurilor, în decorarea interioarelor.

Simţul frumosului determină dorinţa permanentă a omului şi a colectivităţii de a-l realiza în toate împrejurările, în cadrul intim al locuinţei, în atelierele uzinelor, în laboratoarele de cercetări, în biroul de lucru, în cluburi şi săli de mese, în magazine, peste tot.

Aceasta se impune în incinta instituţiilor publice, acolo unde sînt continue aglomerări de oameni, afară, pe străzi, în pieţe publice, în grădinile oraşului.

Artiştii decoratori au de spus un cuvînt în proiectarea estetică a oricărui bun produs de industrie, a obiectelor de larg consum, a uneltelor şi a maşinilor, chiar a marilor utilaje.

În tendinţa generală de ridicare a nivelului de trai material şi cultural al maselor, artele decorative au astfel o contribuţie însemnată. Înlăturînd pentru totdeauna vechea concepţie despre caracterul « minor » al artelor decorative, acestea cunosc astăzi o viaţă nouă, impunîndu-se ca un mijloc principal pentru înfrumuseţarea mediului de viaţă, pentru educarea bunului gust în mase. Producţia artiştilor decoratori nu mai reprezintă bunuri de lux, de care în trecut beneficiau pături sociale restrînse. Din ce în ce mai mult, creaţia artiştilor decoratori pătrunde în viaţa de toate zilele.

Creatorii şi colectivele de creatori valorifică şi adaptează la necesităţile vieţii de azi specificul tradiţiilor locale. Alături de creatorii vîrstnici, cu experienţă, vin absolvenţii ultimelor promoţii ale secţiilor de pictură monumentală, de textile sau ceramică ale Institutului de arte plastice « N. Grigorescu » din Bucureşti sau absolvenţi ai secţiei de textile din cadrul Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj.

CAROL FUHRMANN. Tavă

Expoziţiile bienale de arte decorative cu caracter republican, organizate la Bucureşti în 1954 şi 1956, au afirmat numeroase talente şi au deschis multiple perspective. Aceste manifestări de prestigiu, care ar trebui să aibe un rol regulator şi îndrumător al întregii creaţii din toate domeniile artei decorative, s-au oprit deocamdată la aceste două ediţii. Dar au trecut ani în care ritmul vieţii noastre socialiste a adus şi aduce permanent înnoiri în toate sectoarele, inclusiv al construcţiilor şi al arhitecturii, cu problemele de decoraţie respectivă, în producţia bunurilor de larg consum. Este regretabil faptul că Uniunea Artiştilor Plastici şi Direcţia Artelor Plastice din Ministerul Învăţămîntului şi Culturii au pierdut iniţiativa, preocuparea pentru arta decorativă manifestîndu-se în sectoarele propriu zis producătoare, în colectivele de arhitecţi şi constructori în industria textilă, în industria lemnului, în industria de produse de materiale plastice, în unele sectoare ale cooperaţiei. S-au organizat expoziţii cu prototipuri de mobilier din diferite materiale, adaptate noii arhitecturi, expoziţii model de ţesături şi imprimeuri, expoziţii de porţelanuri şi ceramică.

Dar, în ultimii ani, de aceste probleme s-au interesat cu deosebire conducătorii de departamente şi industrii interesate şi tehnicienii. Munca artiştilor decoratori s-a manifestat sporadic în cadrul sau pe lîngă colectivele amintite.

Din păcate, cooperativele de producţie artizanală se menţin la un nivel mediu, iar atelierele Fondului Plastic sau Studioul de artă decorativă din Bucureşti realizează obiecte de calitate artistică, încă într-un cadru limitat. Nu reuşesc să răspundă marilor probleme care se pun artelor decorative astăzi.

De aceea, în general, lucrurile se desfăşoară încă la întîmplare. Se face tot mai mult simţită lipsa unei organizaţii coordonatoare a acestor activităţi.

Sînt talente, iniţiative şi rezultate. Dar în raport cu necesităţile şi posibilităţile existente se poate realiza mereu mai mult şi mai bine.

Astfel, acţiunea meritorie a artiştilor decoratori de la Cluj, prin recenta expoziţie, se

ILEANA VREMIR, Covor de perete

reliefează, reactualizînd problemele acestor domenii de creaţie.

Expoziţia regională de la Cluj nu este o manifestare de mare amploare, dar realizează un ansamblu agreabil, în care se pun în valoare o serie de rezultate lăudabile. Sînt numeroase exponate valoroase, corespunzătoare ca intenţie şi ca realizare, altele cu o realizare discutabilă şi unele nereuşite atît din cauza felului cum au fost concepute cît şi datorită execuţiei.

Faţă de manifestările similare anterioare de la Bucureşti şi Cluj, orientarea creaţiei artiştilor decoratori clujeni s-a îndreptat mai mult spre realizarea prototipurilor, pentru conlucrarea artiştilor cu unităţile industriale, s-a promovat un spirit inovator pentru găsirea de noi obiecte, forme şi decoraţii, există o creştere a măiestriei tehnice şi o lărgire a categoriilor de materiale folosite.

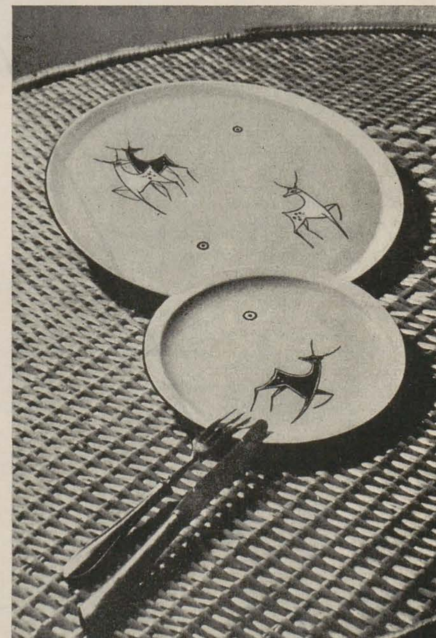
Mobilele din nuiele executate de cooperativa « Munca invalizilor » după proiectele lui Balint Zoltan reflectă căutările pentru adaptarea unei tehnici populare vechi — împletitul coşurilor — la cerinţele actuale. Fotoliile care pornesc de la forma coşului, cît şi masa-tavă pentru grădină au la bază o concepţie originală asupra formei, care îmbină comoditatea cu aspectul armonios. Execuţia îngrijită contribuie şi ea la întărirea caracterului lor agreabil.

Nu acelaşi lucru se poate spune despre masa tot din nuiele cu o formă neregulată a tăbliei, care nu se poate adapta la materialul din care este lucrată. Forma, căutat modernă nu a reuşit în execuţie, nefiind concepută în raport cu posibilităţile materialului. Experienţele şi inovaţiile din punct de vedere al compoziţiei şi tehnicii, prezentate în expoziţia clujană, sînt binevenite. Rolul expoziţiei a fost dealtfel de a le prezenta aprecierilor vizitatorilor.

Expoziţia artiştilor decoratori din Cluj reflectă totodată şi faptul că în colectivul de creatori de aici s-a lucrat mai mult izolat, fără o coordonare a problemelor abordate. Se resimte dealtfel lipsa spiritului de colectiv care să colaboreze la închegarea unui ansamblu decorativ şi util în acelaşi timp. Cu toată diversitatea exponatelor creaţia decoratorilor clujeni dovedeşte că nu sînt încă rezolvate multe dintre cerinţele decorative din cadrul vieţii noastre actuale.

Prin stabilirea în comun a unui program sau a unor teme pentru decoraţia exterioară a construcţiilor, pentru decoraţia de interior, pentru tipuri de apartamente sau locuri de muncă în care se integrează mobilierul cu toate elementele necesare, artiştii decoratori din Cluj ar putea ajunge la o sistematizare a creaţiei lor. Artiştii ar fi mai puţin preocupaţi de realizarea unor obiecte de mai mică însemnătate, ca de pildă scrumiere, casete sau vase.

Elisabeta Jeney a adus în expoziţie două lămpi cu picior şi abajur, concepute într-o viziune modernă, executate din material plastic, lemn şi fier, corespunzătoare pentru un interior



SIMON LENKE, Ceramică

nou. Mobilierul construit de întreprinderea « Someşul » din Gherla, nerespectînd concepţia proiectantului, prea complicată, a pierdut echilibrul şi armonia printr-o schimbare a proporţiilor, a dimensiunilor, prin adăugiri artificiale. Lămpile la care ne-am referit, elegante şi aeriene, se pierd între piesele de mobilier de altă concepţie.

O atracţie a expoziţiei o reprezintă obiectele de metal bătut şi cizelat, din alamă, aramă, aluminium şi argint ale lui Carol Fuhrman. Cu toate că o mare parte se inspiră din arta maeştrilor orfevrari ai secolelor trecute, unele pornind chiar de la vasele de argint dacice, sînt duse la forme perfect integrabile ca elemente decorative într-un interior modern. Acordul dintre material, formă şi decor, dintre tradiţie şi viziunea personală modernă a artistului duce la un repertoriu de obiecte diferite ca scop, utilitate şi aspect, tăvi, vase, podoabe etc.

Susţinute în expoziţie prin piese de mobilier adecuat, obiectele ar fi ciştigat în efect.

De asemenea, covoarele, draperiile şi cusăturile expuse în număr prea mare, concurîndu-se, nu reuşesc să valorifice realizări remarcabile, ca draperia brodată « Pe muntele Găina », de Maria Ciupe, covoarele de Iudith Szentimrei şi de Elisabeta Jeney sau draperiile de Ileana Vremir.

Pentru o expoziţie de arte decorative condiţiile de prezentare au o importanţă tot atît de mare ca însăşi calitatea artistică a exponatelor, trebuind să fie un exemplu de bun gust şi pe de altă parte să contureze ambianţa necesară fiecărui obiect în parte.

Expoziţia, în ansamblu, dar în special, prin numeroasele ţesături, draperii şi cusături pune în discuţie problema specificului naţional şi a raportului dintre arta decorativă actuală şi inspiraţia folclorică.

Se poate afirma că în cea mai mare măsură inspiraţia artiştilor decoratori, în prezent, s-a depărtat de sursele artificiale reprezentate de formele artei altor popoare. Se caută o legătură cu tradiţiile sănătoase şi bogate autohtone şi de multe ori în frumoasa noastră artă populară. Căutările artiştilor trebuie să urmărească, în acest sens, folosirea sensurilor şi elementelor specifice artei populare pentru a ajunge la o viziune modernă, corespunzătoare timpului nostru.

Prin orientarea artiştilor spre sursele de inspiraţie folclorică s-a ajuns la conturarea unui curent « rusticizant » în arta decorativă şi nicidecum la o artă modernă cu specific naţional.

Tradiţia artistică şi artizanală nu există numai în arta populară, ci în întregul complex de formaţie şi dezvoltare a poporului romîn şi a minorităţii naţionale. Nu se poate limita tradiţia la arta populară, unii identificînd sau suprapunînd cele două noţiuni.

Se ajunge de multe ori, tocmai din această cauză, la forme hibride prin preluarea mecanică, imitativă a elementelor artei populare. Acest curent rusticizant se conturează prin frecvenţa de subiecte din viaţa satelor şi acestea de multe ori limitate la idilice nunţi sau jocuri, pînă la eliminarea altor teme îmbrăţişînd complexitatea vieţii care se desfăşoară în întreaga ţară, la oraşe, în cetăţile industriale, în sectoarele ştiinţei şi culturii, pe şantiere.

De asemenea, repertoriul de obiecte îşi alege multe dintre cele existente în uzul ţărănesc. La fel putem spune de formă şi de decor, de tehnică şi materiale.

Arta populară se caracterizează în special prin forme şi elemente simple. Baza ornamentului o reprezintă mînuirea cu multă măiestrie a elementelor florale, a formelor zoomorfe şi antropomorfe, prin împletirea lor cu ornamentul geometric. Pornind întotdeauna de la natură, artiştii populari, de veacuri tot preluind aceste motive le-au dus la forme din ce în ce mai sintetice, mai simplificate, ajungînd la o concepţie decorativă şi o stilizare de o mare valoare artistică. Condiţiile în care se dezvoltă şi s-a dezvoltat arta populară au ferit-o de alterări şi de aceea în această artă, mai bine decît în orice altă formă, s-a putut într-adevăr păstra un specific naţional. Arta populară, mă refer la tehnica ţesăturilor, broderiilor, a cioplitului lemnului sau aplicaţiei în piele, s-a dezvoltat în legătură numai cu obiectele de uz sau uneltele necesare vieţii de toate zilele. Din cauza aceasta a căpătat un caracter exclusiv decorativ şi prin aceasta reprezintă într-adevăr un inepuizabil rezervor de experienţă, căutări şi reuşite tocmai în acest domeniu al decorativului. Dar, a folosi unele experienţe în domeniul creaţiei artistice nu înseamnă a prelua rezultatele obţinute şi elementele găsite şi a le utiliza ca atare. Un artist creator trebuie să pornească de la înţelegerea sensurilor şi concepţiilor de principiu formulate în îndelungata practică creatoare a tradiţiei populare. Pornind de la aceste concepţii şi sensuri privind decorativul, inspiraţia din natură, reflectarea unor realităţi, concepţia stilizării, conceperea formelor în raport cu scopul obiectului, stabilirea raportului dintre forma obiectului şi caracterul ornamentului, stabilirea formei şi decoraţiei în raport cu caracterul materialului şi condiţiile sale de prelucrare, vorbind numai de cîteva dintre ele, artistul trebuie să ajungă la o viziune modernă corespunzătoare actualităţii în spiritul unui specific naţional.

MARIA CIUPE, Broderie

Interesante ca inovaţii sînt covoarele din rafie ale Ilenei Vremir, care, pornind de la rogojina populară, a ajuns la forme decorative de un deosebit rafinament, în special în lucrarea « Pădure ». La fel Edith Botar a realizat un foarte plăcut covor de perete din aplicaţii de fetru, « Vulpea păcălită ». Conceput pentru ornarea unui cămin de copii, are un ton umoristic bine susţinut prin viziunea decorativă şi stilizarea folosită.

Străvechea tehnică a ceramicei are o prezenţă destul de timidă, însă de calitate. Valoarea obiectelor de ceramică smălţuite şi cu scurgeri de smalţuri, realizate de Kosa Huba Ferenc, figurinele de teracotă de Kori Ioszef sau spiritualele tipuri de dimensiuni mici de Benczedi Alexandru, constă tocmai din reuşita valorificării tradiţiei pentru a ajunge la forme noi, originale.

Porţelanul are o prezenţă importantă, fiind reprezentat prin obiecte realizate în industrie cu participarea artiştilor decoratori. Dacă despre unele vase şi servicii proiectate şi executate de Simon Lenke la fabrica « Iris » din Cluj se poate afirma că sînt izbutite din punct de vedere al echilibrului între formă, decor şi caracterul utilitar al obiectului, produsele altor artişti apar cu decoraţii complicate, nefireşti pentru porţelan şi pentru prezentarea unor realităţi de la noi din ţară.

S-a realizat un pas serios înainte în problema prototipurilor, acestea realizîndu-se de către artişti în cadrul industriilor.

Artistul decorator prin caracterul domeniului în care lucrează nu poate fi numai un calificat artist al genului, ci totodată un perfect tehnician al materialului folosit şi al procedeelor de prelucrare a acestuia. Prin cunoaşterea intimă a caracteristicilor materialului, a felului cum se comportă acesta în diferitele condiţii de prelucrare, se poate ajunge la realizarea unor adevărate valori.

Totodată trebuie să se ţină seamă de condiţiile concrete ale fabricilor din punct de vedere al utilajelor, al calificării muncitorilor, al planului de producţie, al preţului de cost etc.

Prin tot ce aduce şi chiar prin ceea ce îi lipseşte, expoziţia artiştilor decoratori din Cluj constituie un preţios exemplu de iniţiativă. Mesajul acestei manifestări, invitaţia făcută trebuie să ducă la un reviriment general în domeniul artelor decorative. Această problemă nu poate rămîne preocuparea unui grup mai larg sau mai redus de artişti sau de industrii, ci ar fi de dorit ca într-un sistem centralizat de colaborare şi coordonare să se păşească într-o nouă fază, superioară în artele decorative, atît de structural legate de cele mai nobile şi înalte aspiraţii ale omului societăţii socialiste, pentru progres şi pentru pace.

Jack Brutaru

CONGRESUL CONSTITUTIV AL UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN R.S.F.S.R.

Am publicat în numărul trecut o relatare a principalelor teze cuprinse în referatul lui V. A. Serov la Congresul constitutiv al Uniunii Artiştilor Plastici din R.S.F.S.R. Continuăm informarea asupra dezbaterilor

Autorul referatului, V.A. Serov, vorbind despre educaţia ideologică a tineretului, a arătat că drumul viitor al dezvoltării artei depinde de felul în care este educat tineretul artistic. Un rol hotăritor în formarea ideologică a tineretului aparţine ideilor mărețe ale teoriei leniniste, idei care şi-au găsit întruchiparea vie în succesele construcţiei comunismului.

Relevînd atenţia ce se acordă educaţiei artistice a tineretului, autorul referatului a atras atenţia asupra faptului că există o largă reţea de şcoli medii şi institute de artă, precum şi mii de cercuri de amatori care asigură completarea rîndurilor frontului artelor plastice. În ultima vreme, institutele de artă caută să întărească legătura studenţilor cu viaţa, organizînd practica studenţilor pe şantierele de construcţii, în colhozuri, în întreprinderile industriale. Fără să se minimalizeze lipsurile din activitatea institutelor de învăţămînt superior, se poate afirma cu curaj — a spus în continuare raportorul — că sistemul de învăţămînt artistic asigură tinerilor artişti o bază solidă pentru viitoarea lor activitate, pentru ca ei să se poată achita de sarcinile de creaţie care stau în faţa artei sovietice.

Autorul referatului consideră edificator în această privinţă faptul că succesul expoziţiei « Rusia Sovietică » se datorează în mare măsură tineretului. La expoziţie au participat 417 artişti în vîrstă pînă la 35 de ani, cu lucrări de un înalt nivel artistic.

Cu toate experimentele deseori infructuoase ale unora dintre artiştii tineri, fie în direcţia unui fals decorativism, fie pe linia unei imagini în mod exagerat statice, marea majoritate a tineretului artistic sovietic nu se lasă ademenită de zorzoanele unei mode străine.

Autorul referatului a subliniat necesitatea luptei permanente împotriva acelor idei străine artei realist-socialiste, idei care caută să pătrundă în conştiinţa nematură a unor tineri artişti.

Vorbind despre realismul socialist ca metodă unică de creaţie a artei plastice sovietice, autorul referatului arăta că numai un artist realist poate crea imagini pline de dragoste şi respect faţă de oameni. Viaţa poporului, bogăţia şi varietatea realităţii socialiste au fost întotdeauna izvorul de inspiraţie al artiştilor sovietici, şi nu există putere care ar fi în stare să întoarcă arta sovietică din drumul său principal de dezvoltare, drumul realismului socialist.

V.A. Serov şi-a încheiat raportul relevînd faptul că artiştii plastici din R.S.F.S.R. au venit la primul congres ca un colectiv monolit care, prin opera lor strîns legată de popor, susţin, cu dîrzenie şi fără compromisuri, ideologia comunistă.

În continuare au avut loc discuţii asupra raportului prezentat de preşedintele Comitetului de organizare al Uniunii Artiştilor Plastici din R.S.F.S.R.

Secretarul Uniunii Artiştilor Plastici din R.S.F.S.R., S. Gherasimov, în cuvîntul său, a arătat că omul zilelor noastre, contemporanul nostru, se află în centrul atenţiei artei realismului socialist, fapt din plin dovedit de expoziţia « Rusia Sovietică ». Arta rusă s-a aflat întotdeauna în primele rînduri ale luptei sociale pentru un viitor mai bun al omenirii. Arta sovietică este chemată nu numai să păstreze această moştenire, ci şi să îmbogăţească aceste tradiţii.

De asemenea, au mai luat cuvîntul artişti plastici reprezentanţi ai artiştilor din republicile unionale, M. Deregus, M. Abdulaev, E. Eiman şi alţii, precum şi delegaţi ai republicilor autonome din Federaţia Rusă care au prezentat o dare de seamă a situaţiei artelor plastice din aceste republici. Artiştii plastici din republicile autonome ale Federaţiei Ruse au luat parte cu entuziasm la pregătirea expoziţiei « Rusia Sovietică ». O caracteristică a creaţiei tuturor artiştilor plastici din Federaţia Rusă o constituie legătura creaţiei artistice cu viaţa poporului, legătură care garantează înflorirea artei sovietice în viitor. Vorbitorii au relevat faptul că pe mulţi dintre artiştii care au lucrat în uzine, în colhozuri şi în raioanele petrolifere nu-i mai satisface o simplă documentare, ci ar dori să trăiască în aceste colhozuri, uzine, în aceste regiuni petrolifere, în mijlocul eroilor lor.

Mai departe, pictorul Sokolov luînd cuvîntul a arătat din nou că a fost destrămat mitul aşa zisei « nivelări » a artei plastice sovietice. Expoziţia « Rusia Sovietică » a demonstrat varietatea şi bogăţia temelor, subiectelor, genurilor, procedeelor artistice şi a individualităţilor creatoare. Expoziţia « Rusia Sovietică », după cum s-a mai spus, s-a caracterizat printr-o bruscă cotitură spre temele contemporaneităţii. Dar această contemporaneitate este relevată nu prin lucrări pompoase şi retorice.

Pictorul B. Ioganson vorbind despre problema tradiţiei şi inovaţiei a spus: « Trebuie preţuită la tineret dorinţa de a-şi găsi un drum propriu. Pasiunea, intransigenţa, sînt calităţi preţioase. Dar inovaţia este de neconceput fără o şcoală puternică de artă realistă. Pentru ca să creezi ceva al tău, personal, trebuie întotdeauna să depăşeşti canoanele, dar, ca să depăşeşti canoanele trebuie să le cunoşti foarte bine. Desăvîrşirea măiestriei realiste, iată unicul drum care poate duce la victorie în creaţia tînărului artist, la posibilitatea ca acesta să-şi poată spune propriul său cuvînt în artă ».

D. Şmarinov luînd cuvîntul s-a referit de asemenea la cea mai acută problemă la ordinea zilei în arta plastică, aceea a căutării unor forme artistice contemporane. Aceste noţiuni de « nou » şi « vechi » — a spus Şmarinov — nu trebuiesc fetişizate. Mulţi artişti sînt pasionaţi de căutarea stilului contemporan, problemă tratată de cele mai multe ori astfel încît reiese că stilul contemporan se formează, în mod fatal, prin dezvoltarea generală a ştiinţei şi tehnicii, prin ritmul de civilizaţie al zilelor noastre. O asemenea înţelegere poate duce la folosirea necritică a mijloacelor artistice ale artei moderniste burgheze din apus.

În cuvîntul său, graficianul E. Kibrik a atins problema expoziţiilor. El a vorbit despre necesitatea organizării în număr mare a unor expoziţii mai restrînse, cu un număr mic de lucrări, selecţionate pe principiul tematic, expoziţii în care vizitatorul ar găsi în permanenţă un izvor de noi şi noi impresii.

Congresul a acordat multă atenţie problemei educaţiei estetice a maselor, problemei mijloacelor şi căilor de propagandă a artei, rolului artistului în acestea.

Pictorul B. Nemenski a vorbit despre necesitatea îmbunătăţirii educaţiei estetice în şcoală şi în institutele de învăţămînt pedagogic, unde ar trebui ridicată calitatea predării obiectelor din ciclul estetic. « Este datoria artiştilor în primul rînd să ajute poporul să înţeleagă natura artei. Fiecare membru al uniunii are datoria să fie un propagandist al cunoştinţelor estetice în rîndul poporului ».

Congresul a considerat ca un mijloc eficace pentru acest scop organizarea expoziţiilor volante pe şantierele de construcţii, în noile oraşe, în cluburile colhoznice.

Pictorul A. Levitin, în cuvîntul său, a arătat că datoria artiştilor este de a contribui la educarea bunului gust în mase, a înaltei înţelegeri a artei. Dezbaterile au atras atenţia asupra necesităţii ca şi Fondul Plastic să se transforme într-un organ care să propage o artă veritabilă. De asemenea, la Congres a fost pusă în toată importanţa ei problema raportului între artist şi industrie. M. Rojdestvenski a arătat că nu este normal ca în industrie, în afară de ramuri ca: textile, porţelanuri, aportul artiştilor la crearea prototipurilor să fie încă slab. Metodele actuale de producţie deschid posibilităţi nemărginite pentru afirmarea unor veritabile calităţi artistice în producţia industrială. Viaţa cere un nou tip de artist, a spus Rojdestvenski, al artistului constructor care să cunoască perfect tehnologia.

Au mai fost ridicate de asemenea şi unele probleme ale teoriei estetice, îndreptate către dezvoltarea artei sovietice decorativ-aplicate. S-a subliniat necesitatea dezvoltării în arta decorativ-aplicată a tradiţiilor naţionale. Un mijloc puternic de educaţie ideologico-estetică a maselor, s-a mai spus la Congres, îl constituie formele monumentale de artă. Mulţi oratori s-au ocupat de problema expresivităţii plastice a operei de artă de acest gen, de necesitatea aprofundării limbajului realist şi a metodelor de expresie în arta monumentală.

Sculptorul M. Anikuşin şi-a exprimat convingerea că maeştrii artei monumentale vor crea opere de artă veritabile, demne de epoca noastră, numai atunci cînd vor lucra nu pentru săli de expoziţie ci pentru străzile şi pieţele noilor oraşe. M. Anikuşin a propus, în acest sens, înfiinţarea postului de pictor principal al oraşului. Pictorul A. Deineka a vorbit despre necesitatea lărgirii activităţii artiştilor monumentalişti şi despre crearea de ateliere colective.

La lucrările congresului au mai luat parte de asemenea reprezentanţi ai unor colective de muncitori. Cei care au luat cuvîntul au subliniat necesitatea unei legături tot mai strînse între artişti şi colectivele de muncitori din întreprinderi.

Lucrările Congresului constitutiv al Uniunii Artiştilor Plastici din R.S.F.S.R. s-au încheiat cu alegerea organelor conducătoare ale uniunii de creaţie nou înfiinţate.

UN SUCCES AL ARTEI ROMÎNEŞTI:

CORNELIU BABA – membru de onoare al Academiei de artă a U.R.S.S.

În Luna prieteniei romîno-sovietice, în ziua de 20 octombrie, a avut loc la sediul Uniunii Artiştilor Plastici din R. P. Romînă o emoţionantă solemnitate, în cadrul căreia A. A. Epişev, ambasadorul Uniunii Sovietice la Bucureşti, a înmînat — din însărcinarea Prezidiului Academiei de Artă a U.R.S.S. — pictorului Corneliu Baba, maestru emerit al artei, diploma de membru de onoare al Academiei de Artă a U.R.S.S., ca semn de înaltă preţuire a creaţiei sale.

La solemnitate au luat parte Constanţa Crăciun, adjunct al ministrului Învăţămîntului şi Culturii, academicieni, numeroşi artişti plastici, oameni de cultură, ziarişti, precum şi membri ai ambasadei Uniunii Sovietice la Bucureşti.

După cuvîntarea ambasadorului A. A. Epişev şi a pictorului Corneliu Baba, care a mulţumit pentru înalta distincţie acordată, au luat cuvîntul acad. G. Oprescu şi pictorul I. Sălişteanu.

Vorbind despre alegerea lui C. Baba ca membru al vechii şi renumitei Academii de Artă a U.R.S.S., acad. G. Oprescu a arătat că cinstirea care i se acordă revine şi artei romîneşti. Analizînd ce anume admirăm în creaţia lui Baba, academicianul Oprescu a vorbit despre temperamentul de artist al lui Baba, despre sensul monumental al artei lui, despre desenul lui impecabil, despre coloritul lui, subliniind « armonia desăvîrşită care există între concepţie, ochi şi mînă la acest artist »; toate aceste calităţi — a spus acad. Oprescu — fac din Baba un « maestru ».

Felicitînd pe laureat în numele generaţiei tinere, pictorul Ion Sălişteanu a relevat că umanismul artei lui Baba, unit cu stăpînirea severă a unui înalt meşteşug realist îl desemnează drept « un exponent de frunte al picturii romîneşti ». « Ceea ce face ca pînzele sale să fie de o vie actualitate — a spus I. Sălişteanu — este larga lor accesibilitate, forţa lor de a convinge masele... Maestrul Baba... a apropiat de pictura sa zeci de mii de oameni ai muncii şi a confirmat puterea de emoţionare pe care această artă o poate purta peste hotarele geografice... »

În încheierea solemnităţii, artistul poporului I. Jalea, preşedintele Uniunii Artiştilor Plastici, a arătat că « aprecierea adusă artei lui Baba de către un for atît de înalt ca Academia de Arte a U.R.S.S., for în care acum va fi reprezentată şi arta noastră, ieşită din tradiţia şi experienţa locurilor noastre, ne umple inima de bucurie ». Academicianul I. Jalea a vorbit despre semnificaţia pe care această cinstire o are pentru arta noastră, pentru sporirea caracterului ei militant, legat de popor, pentru strîngerea legăturilor de prietenie romîno-sovietice.

Felicitîndu-l călduros pe sărbătorit, sculptorul I. Jalea i-a urat « noi succese în reflectarea cît mai vie a contemporaneităţii noastre în operele sale ».

Pictorul Corneliu Baba în atelier

Cuvîntul lui A. A. Epişev

Am cinstea să particip la întrunirea festivă a reprezentanţilor intelectualităţii artistice din Republica Populară Romînă, consacrată remarcabilului pictor romîn, Corneliu Baba, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat.

Sînt foarte fericit, stimate tovarăşe Baba, să subliniez faptul că arta dv., plină de originalitate, a cucerit cea mai înaltă apreciere în rîndurile opiniei publice sovietice. Aceasta este o dovadă că opera dv. se bucură de o mare popularitate şi dragoste nu numai aici, în Romînia, dar şi departe, dincolo de graniţele ei. Oamenii sovietici v-au îndrăgit şi vă respectă pentru măiestria de a înfăţişa profund, la un înalt nivel ideologic şi artistic, fenomenele din natură şi societate, pentru fidelitatea faţă de principiile realismului socialist, care-şi găsesc o vie expresie în creaţia dv. Tablourile «Odihnă pe cîmp», «Ţărani», «Oţelari», portretele, ilustraţiile la cunoscutul roman al lui Mihail Sadoveanu, «Mitrea Cocor», peisajele, naturile moarte, gravurile şi acuarelele atrag prin forţă plastică, monumentalism autentic, dezvăluirea profundă a imaginilor artistice.

Dînd o înaltă preţuire minunatei dv. arte, sesiunea Academiei de Arte a Uniunii Sovietice v-a ales membru de onoare al Academiei.

Din însărcinarea Prezidiului Academiei de Arte a U.R.S.S., permiteţi-mi să vă înmînez diploma de membru de onoare al Academiei, ca o expresie a deosebitei preţuiri pe care v-o arată poporul sovietic şi, totodată, să vă urez sănătate şi noi succese, spre binele măreţei cauze a desăvîrşirii socialismului în minunata dv. ţară, spre înflorirea prieteniei de nezdruncinat între popoarele Uniunii Sovietice şi Republicii Populare Romîne.

Cuvîntul lui C. Baba

Prezidiul Academiei de Artă a U.R.S.S. mi-a făcut cinstea de a mă alege printre membrii săi de onoare, alături de alţi cîţiva artişti din diferite ţări prietene.

Ţin să transmit prin acest scurt cuvînt, odată cu mesajul de gratitudine faţă de Prezidiul Academiei de Arte a U.R.S.S. cît şi faţă de toţi cei ce ne ajută permanent în creaţia noastră, asigurarea că titlul ce mi-a fost conferit azi, înainte de a fi o cunună de lauri este o mare obligaţie pe care în lucrările mele viitoare se cuvine a o onora.

În Uniunea Sovietică am prieteni mari şi buni. Mă gîndesc deseori cu drag şi admiraţie la structura spirituală a acestor oameni cu mîini mari şi voci puternice. Fiecare dintre ei are ce povesti. Viaţa fiecăruia este un fragment din marea epopee a poporului sovietic. Sînt oameni buni şi aspri în acelaşi timp. Acordă prietenia lor cu generozitate. Au modestia şi simplitatea oamenilor cu caractere tari. Lor mă adresez în această clipă şi prietenia lor se cuvine să ne-o amintim atunci cînd visăm să creăm opere mari. Manifestările lor de dragoste, cuvintele rostite sau scrise emoţionant de admirativ la adresa unora din noi şi la adresa artei romîneşti sînt, în general, amănunte ce nu se pot uita în prietenia ce ne leagă.

Sînt dator să mulţumesc cu deosebire în acest cuvînt celor ce ne ajută să fim ceea ce sîntem: oameni de frunte ai regimului socialist, cetăţeni respectaţi şi răsplătiţi pentru contribuţia noastră la viaţa spirituală a ţării. Se cuvine să nu uităm din ce periferie socială am ieşit. Regimul în care trăim şi creăm ne acordă demnitatea unei categorii de seamă. De aceea, în ceea ce mă priveşte, mă simt obligat ca permanent să mă gîndesc la aceasta şi îmi permit să amintesc tuturor că, fără condiţiile acestea, fără încurajarea permanentă, fără grija pe care conducerea Partidului o are pentru viaţa şi creaţiile noastre, nimeni dintre noi nu ar putea progresa şi nu s-ar putea bucura de succesul muncii sale.

Mulţumesc pentru emoţionanta sărbătoare de astăzi, pentru osteneala dv. şi numărul mare în care aţi venit în această sală. Nu-mi adresaţi însă mie acest succes. Succesul nu este al nostru, al meu sau al altuia. El este al tuturor, el se datoreşte întregului complex de împrejurări fericite în care ne dezvoltăm cu toţii. El este al artei romîneşti, al tradiţiilor noastre bogate din care toţi ne tragem seva creaţiilor noastre, el se cuvine acelora care ne-au învăţat să ne cinstim această sublimă meserie şi să-i sacrificăm totul.

VERNISAJ LA ARIE

Satele şi comunele din preajma capitalei au început, în ultimul an, să fie vizitate mai des — fie de artiştii plastici din capitală, fie de muzeografi. Rezultatul acestor vizite s-a concretizat în organizarea unei serii de expoziţii deschise la gospodării agricole de stat, gospodării agricole colective sau la cămine culturale. Vernisajele bucureştene din afara oraşului intră în tradiţia vieţii noastre plastice, arta găseşte tot mai multe căi de pătrundere în masele largi. In mod consecvent, asemenea expoziţii — oglindind aspecte din viaţă în imagini artistice — au fost organizate de către Muzeul de Artă al R.P.R. şi Muzeul Simu. Muzeul Storck s-a înscris şi el în această acţiune, organizînd, în plină campanie agricolă de vară, o expoziţie la Snagov. Prezentarea acestor lucrări a constituit un adevărat eveniment. Expoziţia a fost prezentată mai întîi la căminul cultural din sat, unde a fost cercetată de numeroşi vizitatori. Primirea caldă de care s-a bucurat expoziţia din partea colectiviştilor, a constituit un imbold pentru a da manifestării încă mai multă amploare: lucrările au fost prezentate în continuare, într-un fel de pavilion improvizat ad-hoc, din foi de cort, covoare, snopi de grîu şi ramuri verzi, la aria gospodăriei agricole colective din sat. Expoziţia a cuprins peste 20 de lucrări de pictură şi grafică ale unui inimos colectiv format de tinerii artişti Vasile Celmare, Vasile Savonea şi Bogdan Stihi. Ei au prezentat imagini inspirate din trecutul de luptă a clasei muncitoare şi a maselor populare — ca « Răscoala din 1907 » sau « Griviţa 1933 » de Vasile Celmare — precum şi lucrări oglindind aspecte din viaţa nouă a oamenilor muncii — ca « Înscrierea în gospodăria colectivă », « La bibliotecă » de Vasile Savonea — « La treeriş », « Tineri colectivişti » de Bogdan Stihi şi altele. Alături de standul de cărţi, ziare şi reviste, expoziţia s-a încadrat în punctul cultural al ariei, dînd vieţii artistice a satului, în zilele calde de vară, un caracter deosebit.

Horia Horşia

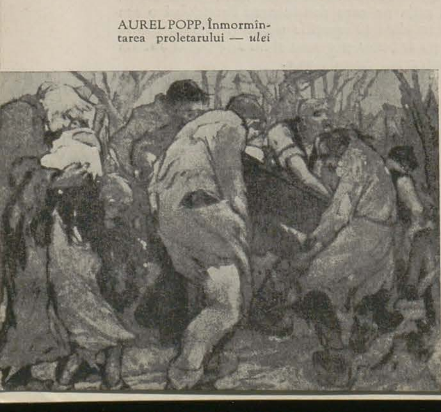
AUREL POPP

AUREL POPP, Atacul — *ulei*

În luna august s-a stins din viaţă, în vîrstă de 81 de ani, pictorul Aurel Popp — Artist Emerit al R.P.R.

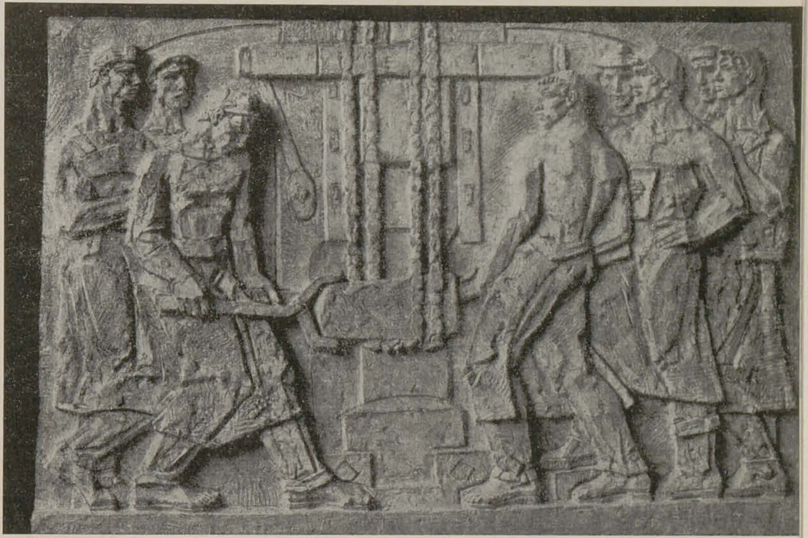
Născut în 1879, în comuna Căuaş (Căuaşul Erului) din Regiunea Baia Mare, Aurel Popp cunoaşte privaţiunile materiale ale vieţii încă din fragedă copilărie, cînd rămîne orfan de tată. Cu greu, el urmează totuşi clasele primare în comuna natală şi prin împrejurimi, apoi liceul din Carei, după care studiază la Academia de Belle Arte din Budapesta, obţinînd în anii 1902—1903 diploma de profesor de desen. În domeniul artelor plastice, Aurel Popp (care semnează deseori sub pseudonimul de « Papp ») începe să lucreze încă din anul 1898, pe parcursul vieţii ocupîndu-se şi de sculptură (a executat de pildă monumentul lui Babeş din Timişoara), arhitectură, grafică, ceramică, publicistică de artă. Lucrările sale din tinereţe încep să apară prin diferite expoziţii, încă din anul 1907. În perioada anilor 1910—1912, Aurel Popp călătoreşte în străinătate, urmînd diferite cursuri de compoziţie la Paris, Bruxelles, Düsseldorf, München etc., desenînd nuduri şi compoziţii pe care le expune cu diferite prilejuri. Din 1914 pînă în 1918, artistul este mobilizat în campaniile primului război mondial, evenimentele dramatice ale frontului constituind mai tîrziu punctul de plecare al unor compoziţii cu caracter simbolic şi protestatar la adresa războiului, ca de pildă cea intitulată « Înfometaţii », sau « Atacul ». În timpul revoluţiei socialiste din Ungaria, între anii 1918—1919, Aurel Popp se alătură acestei mişcări, ocupînd totodată diferite funcţii, printre care cea de Preşedinte al Sindicatului Profesorilor şi Învăţătorilor şi de deputat în Parlamentul Revoluţionar din Budapesta, fapt care a atras după sine arestarea artistului în urma înăbuşirii revoluţiei. Creaţia lui Aurel Popp din anii următori acestor evenimente sociale oglindeşte aspecte inspirate din lupta clasei muncitoare, precum şi imagini pe tema războiului — pictorul demascînd nedreptăţile orînduirii burghezo-moşiereşti, jertfele omeneşti de pe urma cărora profită clasele exploatatoare ale statelor capitaliste beligerante. Lucrări cum ar fi: « Atac cu gaze », « Pro patria » ş. a., străbătute de un conţinut antimilitarist pregnant, au fost expuse de artist la începutul anului 1921, la o expoziţie colectivă organizată la Cluj. Fie că pictorul va oglindi în chip direct sau va apela la imagini simbolice, aluzive — bazate însă pe fapte reale, cunoscute — lucrările axate pe tema războiului şi a demascării conţinutului său antiuman şi antisocial, ocupă un loc important în creaţia lui Aurel Popp, prezenţa lor întîlnind-o şi după această dată, ca de pildă la expoziţiile din anii 1922 sau 1927. După 1930, preocupările de natură artistică ale lui Aurel Popp se îndreaptă îndeosebi către oglindirea aspectelor vieţii de la ţară, artistul participînd totodată cu lucrări — peisaje, compoziţii — la diferite expoziţii, organizate în ţară (la Satu Mare, Timişoara, Cluj, Bucureşti) sau în străinătate (la Budapesta, Viena, Paris). Aurel Popp este acela care, împreună cu încă alţi cîţiva tovarăşi de idei, organizează în anul 1936 convocarea primului Congres al artiştilor plastici din Ardeal şi Banat — ce a avut loc la Baia Mare — în scopul de a obţine de la oficialităţile guvernante ale vremii o serie de revendicări ale artiştilor aflaţi în situaţii precare, precum şi de a le apăra drepturile şi interesele lor profesionale. Cu acest prilej, Aurel Popp este ales Preşedinte al Sindicatului artiştilor plastici, care a luat fiinţă în urma Congresului. Aurel Popp a lucrat mult şi a expus lucrări la peste douăzeci de expoziţii. Dar o bună parte dintre tablourile sale gata terminate, precum şi numeroase studii pregătitoare în vederea altor compoziţii proiectate — rodul multor ani de trudă a artistului — rămîn necunoscute pentru noi, deoarece au fost distruse odată cu atelierul bombardat încă la începutul celui de al doilea război mondial. În preajma celui de al doilea război mondial, sub influenţa exercitată de reacţiunea guvernantă, spiritul combativ de altă dată al lui Aurel Popp cade temporar victimă acestor influenţe, artistul neputînd desluşi cu claritate forţele progresiste ale societăţii, mersul lor înainte spre victorie. După Eliberarea ţării, Aurel Popp continuă să picteze, inspirîndu-se de astădată în creaţia sa din viaţa şi munca poporului eliberat de exploatare, colindînd ţinuturile Maramureşului sau Ţării Oaşului. Încă din anul 1946, artistul crează un ciclu de lucrări oglindind munca tăietorilor de lemne în pădure. Lucrările sale din această perioadă figurează la diferite expoziţii de stat în ţară, şi peste hotare. A murit însă înainte ca să-şi poată termina şi alte compoziţii, cu caracter istoric, inspirate din trecutul de lupte al poporului (răscoalele conduse de Doja şi Horia), lucrări pentru care se pregătea în ultimul timp. Aurel Popp a fost un artist exigent cu sine însuşi în creaţie, un iubitor pasionat al frumosului artistic, arta sa înscriindu-se la loc însemnat printre contribuţiile aduse patrimoniului artistic naţional de către pictorii ardeleni din primele decenii ale secolului nostru.

AUREL POPP, Înmormîntarea proletarului — *ulei*



Gh. P.

CONCURSUL PENTRU ATRIBUIREA BURSEI «D. PACIUREA»



VICTOR ROMAN, Metalurgiştii — *ghips*

În 1932, printr-o decizie a Ministerului Instrucţiunii, Cultelor şi Artelor, se înfiinţa bursa « D. Paciurea », în amintirea marelui sculptor decedat.

Atelierul aflat în curtea Muzeului Aman, atelier în care zbuciumatul Paciurea lucrase pînă în ultimele lui clipe, urma să fie dat în folosinţă « absolvenţilor meritoşi ai Academiei de Arte Frumoase », pe o perioadă de 2 ani. În afară de folosinţa atelierului, se acorda bursierilor şi un ajutor lunar bănesc din fondurile culturale ale ministerului.

Sfatul Popular al Capitalei are iniţiativa de a relua tradiţia bursei Paciurea, redeschizînd în anul 1954 concursul. În articolul 2 al Deciziei S.P.C. se menţionează că numai absolvenţii din ultimii doi ani ai Institutului de arte plastice « N. Grigorescu » din Bucureşti, cu o activitate remarcabilă în institut pot concura la această bursă. Totodată se fixează la două numărul lucrărilor ce trebuiesc prezentate la concurs.

Anul acesta, temele concursului au fost: un portret de fruntaş în producţie sau portretul unui om de cultură (mărime naturală) şi un basorelief reprezentînd construcţia socialismului în R.P.R. (dimensiunile 1,30/0,97 m.). Din cei 7 concurenţi, juriul a declarat deţinători ai bursei « D. Paciurea » pe Roman Victor şi Mihail Laurenţiu.

În general, lucrările tuturor participanţilor se resimt de termenul scurt în care au fost executate. De aceea, evidenţierea calităţilor trebuie privită în funcţie de această precizare.

Roman Victor, a cărui participare la expoziţia deschisă în cinstea celui de al III-lea Congres al partidului a fost pozitiv apreciată, a prezentat un basorelief înfăţişind o brigadă de turnători, o compoziţie decorativă (în care caracterul monumental n-a dispărut), tratată cu mult dinamism. Sculptorul a încercat (fără să izbutească întru totul) să obţină o diferenţiere psihică a turnătorilor, sugerîndu-ne totodată că ei sînt animaţi de un ţel comun. Pe lîngă relief, Roman Victor a mai prezentat un portret de muncitor, care se distinge prin vigoarea cu care e modelat.

Mihail Laurenţiu, talentat absolvent al institutului, şi-a construit relieful « O şarjă nouă » pe contrastul dintre dinamismul turnătorului (deşi mişcarea lui e cam şarjată) şi atitudinea de espectativă a celorlalţi tovarăşi care examinează proba. Liniile compoziţionale, ca şi privirile converg către partea stîngă a compoziţiei, către piesa în care se ia proba, realizîndu-se astfel o lucrare echilibrată.

Trecînd în revistă şi lucrările celorlalţi participanţi la concurs, îţi dai seama că sarcina comisiei pentru acordarea bursei n-a fost deloc facilă, concurenţii prezentîndu-se (aproape în majoritate) cam la acelaşi nivel.

E greu astfel să nu te opreşti (şi chiar să nu revii) în faţa reliefului Ioanei Kassargian, care

LAURENŢIU MIHAIL, Şarje nouă — *ghips*

VICTOR ROMAN, Portret de muncitor — *ghips*

IOANA KASSARGIAN, Oțelari — *ghips*

SILVIA RADU, Portret de oțelar — *ghips*

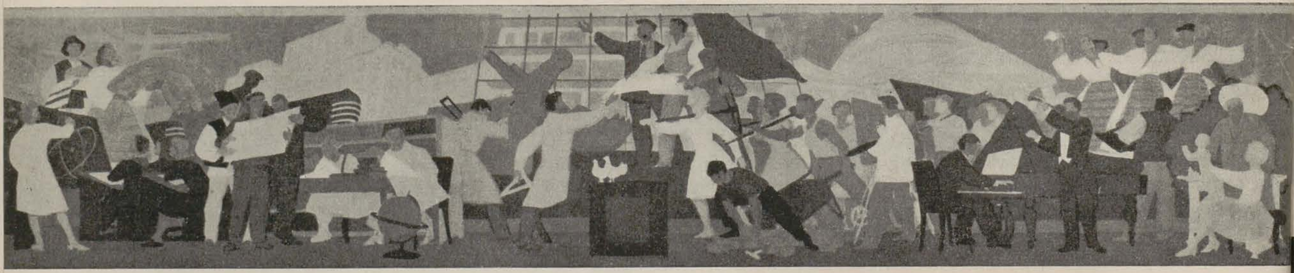
se impune printr-o puternică tratare sculpturală, prin ritm compozițional, prin reliefarea forței printr-o tensiune interioară și nu printr-o linie exterior patetică. Cu multă discernere este făcută repartizarea accentelor și ritmarea suprafețelor liniștite cu suprafețele mai jucate.

Remarcabil este și portretul de oțelar al Silviei Radu, bine conturat, dovedind penetrație psihologică, cu o proporționare studiată între cap și soclu propriuzis.

Pentru interpretarea dată portretului său de muncitor, merită a fi amintit și Ion Olteanu, precum și Gh. Iliescu, a cărui lucrare, deși nedeplin realizată, se relevă printr-o interesantă concepție compozițională.

A fost deci un concurs cu combatanți redutabili și decernarea bursei îi obligă cu atît mai mult pe cei doi cîștigători. Mai ales că este o bursă pe care au ilustrat-o, printre alții, nume de prestigiu, ca Boris Caragea și Ion Irimescu.

O. B.



GHEORGHE COSTIURIN și VICTOR ZEMLICKA, Frescă din holul Sfatului Popular « I. V. Stalin » — București

O ACȚIUNE PATRIOTICĂ

Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic au primit acum cîtăva vreme o scrisoare. O scrisoare, în care Sfatul Popular al Raionului « I.V. Stalin » le adresează « toate mulțumirile pentru că au educat asemenea tinere cadre artistice în spiritul moralei socialiste, cadre care doresc ca arta să devină un bun al întregului popor ». Este vorba de doi artiști — Gh. Costiurin și V. Zemlicka — care — așa cum ne relatează scrisoarea — « prin muncă patriotică și cu totul voluntară », au executat, cu un efort susținut, în cinstea celui de al III-lea Congres al P.M.R., o frescă de mari proporții (15/3 m), în holul mare al Sfatului Popular « I.V.Stalin ».

Nu numai tentația zidului « gol », în holul unei instituții unde zilnic se perindă atîția oameni, i-a împins pe cei doi artiști să ia inițiativa, ci, și mai ales, entuziasmul și spiritul civic de care sînt animați, conștiința forței agitatoric-educative a artei monumentale, a destinației ei pregnant sociale. Compoziția realizată de ei dă un aer mai sărbătoresc holului sfatului, înobilează spațiul, anihilînd atmosfera lui ternă de altădată. Ar trebui numai ca sala să fie în permanență luminată electric (de altfel în funcție de acest factor a și fost concepută inițial fresca), întrucît prin lumină gama cromatică se înviorează, culorile capătă o anume prețiozitate.

Fresca (în tehnica tempera gras) prezintă o serie de calități, atît în ce privește concepția tematică, cît și realizarea ei propriuzisă. Ca viziune tematică, artiștii au reușit să redea specificul activităților ce se desfășoară în cadrul raionului respectiv (construcții, artă, cultură, asistență medicală), axînd lucrarea pe cea mai importantă dintre ele: munca constructivă. De aceea fragmentul compozițional central reprezintă o brigadă de muncă patriotică în plin marș. Acest fragment, lucrat în tonuri calde, este dealtfel și cel mai izbutit, reliefîndu-se prin mișcarea avîntată a brigadierilor și frumoasa armonizare coloristică.

Artiștii au reușit să realizeze o ierarhizare între fragmentele compoziționale (alăturarea fragmentului reprezentînd asistența medicală e însă cam forțată), cum și o trecere gradată către centru, iar racursiurile create pentru a sugera perspectiva nu « sparg » peretele. Părțile laterale ale frescei sînt mai puțin reușite, atît prin predominația unor figuri nediferențiate, neutrale, cît și prin oarecare stridențe coloristice (de exemplu, în partea dreaptă, pata violentă albastră a cojocului, sau nota oarecum stridentă a roșurilor și albastrurilor din partea stîngă, spre deosebire de subtila armonizare a tonurilor stinse de gri-albăstrui din partea centrală). În genere, o potențare a patosului și a stilizării ar fi fost necesare și ar fi pus mai mult în valoare meritele compoziției.

În ansamblu, însă, Gheorghe Costiurin și Victor Zemlicka au creat o lucrare larg accesibilă, care dă un aer mai cald, mai vesel, unui spațiu arhitectonic cu o intensă circulație. Prin acțiunea lor, ei se dovedesc a fi artiști ai epocii noastre.

Olga Bușneag

O CRONICĂ PLASTICĂ A LUI MIHAIL SADOVEANU

La aniversarea celor optzeci de toamne de aur şi pline de rod ale lui Mihail Sadoveanu, se cuvine să aducem măcar o sfioasă contribuţiune prin darea în vileag a unei vechi cronici plastice datorite vajnicului faur.

Este desigur o fărîmitură, dar, în acelaşi timp, un fel lăturalnic de a asocia personalitatea complexă a fabulosului scriitor la preocupările noastre, mai ales că textul dezgropat — peste vremelnicia împrejurărilor care au determinat în 1919 apariţia — aduce cîteva consideraţii rămase şi astăzi perfect valabile.

Incursiunile poeţilor şi prozatorilor în domeniul criticii de artă sînt mărturia amiciţiilor, sau a unor afinităţi şi preferinţe personale. Îmbrăcînd un caracter oarecum biografic, aceste sporadice contribuţii reflectă evident gustul scriitorului.

Pe de altă parte, operele de artă cu care omul de litere îşi ornamentează interiorul, constituie proba simpatiei ce o acordă artistului plastic. Este cunoscută ferventa admiraţie pe care o nutreau pentru Grigorescu — Delavrancea, Caragiale şi mai ales Vlahuţă, a cărui casă era înţesată cu tablourile « maestrului de la Cîmpina »; de altfel pe Grigorescu l-au preţuit (şi în scris), încă de la primele lui manifestări, scriitori ca Eminescu, Bolliac, B.P. Haşdeu, după cum geniul lui Andreescu fusese intuit cu multă justeţe, într-o vestită cronică plastică, de Barbu Delavrancea [1]).

Un clasic al prozei romîneşti contemporane, avînd intensitatea de vibraţie interioară a lui Mihail Sadoveanu, nu putea fireşte rămîne străin de domeniul artelor plastice. Căminul din strada Armindenului — împodobit cu pînze iscălite de Steriadi, Tonitza, Şt. Dimitrescu, Corneliu Baba, Ştefan Constantinescu şi, mai ales, de tablouri făurite de Miti Sadoveanu [2]) — fiul maestrului — adeveresc precisa înclinare a marelui nostru scriitor pentru lumea culorilor şi a luminii.

---

[1]) In *Revista Nouă*, 1889, martie 15.
[2]) 1905—1955.

Legăturile lui Sadoveanu cu lumea artelor plastice sînt însă mai vechi şi mai trainice decît s-ar crede, fiindcă povestitorul nostru, încă din anul 1905, era bun prieten cu Ştefan Luchian. Această amiciţie avea să fie evocată abia în 1940, pe o filă de calendar, în urma vizitării muzeului Toma Stelian. Intrînd în sala „plină de lumină, culoare şi poezie" consacrată lui Luchian, — Sadoveanu a rămas adînc mişcat: « Am fost izbit pînă în inimă de farmecul artei lui, de lirismul şi sinceritatea care sînt caracteristicile lui. Mi-am adus aminte de prietenia pe care am legat-o dintr-o dată cu el (în 1905—1906)... şi am fost emoţionat pînă la lacrimi revăzîndu-l brusc.

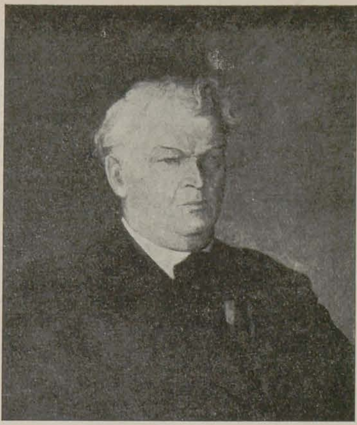
Mă duceam la Luchian fie cu Beldiceanu, fie cu Iosif. Era în atelierul lui „o ţigancă" celebră. Pe şevalet avea o pînză cu crăiţe. Zîmbea trist: faţa îi era prelungă, slabă şi nebărbierită. În dimineaţa asta s-a întors de dincolo de moarte ».

Acestui episod rămas cu desăvîrşire necunoscut pînă astăzi, îi adăugim o cronică plastică, singura, după cîte ştim, scrisă în lunga-i carieră de publicist; Sadoveanu aducea preţuirea sa unor tineri artişti plastici moldoveni. Este vorba de pictorul Aurel Băeşu [3]) (mort în Italia înainte să fi împlinit 25 de ani şi care îi făcuse portretul la Fălticeni, în 1918) [4]); de Adam Bălţatu şi de elevul de mai tîrziu al lui Ettore Ferrani şi Antoine Bourdelle — de sculptorul Mihai Onofrei, care de asemenea a realizat un portret modelat în conture puternice, redînd vigoarea sufletească şi fizică a marelui povestitor. [5])

Cei trei ieşeni — despre care Sadoveanu mărturiseşte că le-ar cunoaşte « aproape tot ce au lucrat şi lucrează » — deschiseseră în toamna anului 1919, în sala Mozart, prima lor expoziţie, venind să înfrunte opinia publică

---

[3]) 1897—1921.
[4]) Ulei pe pînză, 50/41; colecţia M. Sadoveanu.
[5]) Ghips patinat, colecţia Muzeului Literaturii.



CAMIL RESSU, Mihail Sadoveanu (fragment) — *ulei*

bucureşteană. Ei fuseseră îmbrăţişaţi cu simpatie de confraţii lor [6]).

Sadoveanu care, alături de Topîrceanu, conducea în acea vreme revista « *Însemnări literare* », va recomanda pe « cei doi fericiţi interpreţi în culori ai poeticei Moldova » ca pe « nişte boemi fără grijă, gata oricînd să-şi încarce în spate bagajul uşor şi să pornească în cine ştie ce colţ de ţară, dormind pe un colţ de prispă ». Cronicarul îi vedea trăind « ca într-un vis de lumini policrome, cei mai frumoşi ani ai vieţii lor. Entuziaşti sinceri, ei îşi pun pe pînză sufletul cu entuziasm şi sinceritate ».

După acestea, criticul plastic ocazional va face o profesiune de credinţă, osîndind pictura cubistă, pointilistă precum şi orice altă abstractă năstruşnicie. Sadoveanu a luat, după cum era de aşteptat, cea mai sănătoasă poziţie pentru o artă realistă. Nimic din ceea ce lucrează Aurel Băeşu şi Adam Bălţatu, scria el în 1919, nu-i rezultatul acelor « grele şi complicate reţete de laborator. Nu răsar pe pînzele lor nici alte culori decît acelea pe care le percep în juru-ne ochii noştri sănătoşi de oameni normali şi de treabă, nici pete fără nume, nici

---

[6]) De pildă, de Tonitza care vedea în ei nişte „culegători de melodii colorate" („Izbînda" 1919, oct. 8).

CORNELIU BABA, Mihail Sadoveanu — *ulei*

AUREL BĂEŞU, Mihail Sadoveanu — *ulei*

MIHAI ONOFREI, Mihail Sadoveanu — *ghips*

cuburi [1]), nici puncte, nici toate drăciile sub care își maschează artiștii ultra-moderni lipsa de talent [2]).

Ei văd sigur și bine. Văd acele minunate colțuri din munte, din valea Moldovei ori de pe Siret, clipe fugare de lumină și de umbră, îngrădita vîltoare spre moarte, fragede evocări din anii propriei noastre tinereți. Iată răsăritul și amurgul, pîcle ușoare, în fund de zări, o margine de sat, un interior de dumbravă, o scînteiere de apă, siluete de copii... Iată o unguroaică de la Săbăoani la stative, iată o copilă cu ochi albaștri, iată un copil visător, iată un cerdac în perdele de verdeață, iată căruțele acelea de țară așa de simpatice, iată toată atmosfera de tinerețe a Moldovei, — toate ale noastre, vorbind, evocînd, ca un surîs prietenesc...

Acești pictori nu vin cu inovații, ci cu lucruri vechi, veșnic nouă, cînd sînt produsul spontaneității și talentului ».

După această evocatoare descriere a tablourilor lui Băeșu și Bălțatu — Mihail Sadoveanu vorbește mai pe scurt și de cel de al treilea expozant:

« Tovarășul lor de expoziție, sculptorul Mihai Onofrei, este dintr-aceeași bună familie. Cîțiva ani a desenat și a pictat; apoi, odată, într-o bună zi, s-a trezit modelînd o bucată de argilă. Delicatețea liniei lui are ceva atic...» [3])

Cei doi artiști în viață — Adam Bălțatu și Mihai Onofrei — nu și-au desmințit prietenul de tinerețe, care, sfios și discret, își semna vechea cronică: « Ms ».

Barbu Brezianu

---

[1]) Incă din 1912, un straniu „portret cubist" apărut în *Rampa* — (21 aprilie), semnat de „un vechi prieten" din Paris — stîrnise probabil mînia modelului.

[2]) Consecvent și în 1928, el osîndea „*elucubrațiile pictoricești ale generației noastre, cu ismul, futurismul și expresionismul*" cari „*rămîn niște jalnice și ridicole rătăciri*"... Sadoveanu nu s-a împăcat niciodată cu „*dihăniile urîte și liniile absurde...*" (*Opere*, 9, 1957, p. 270, 271).

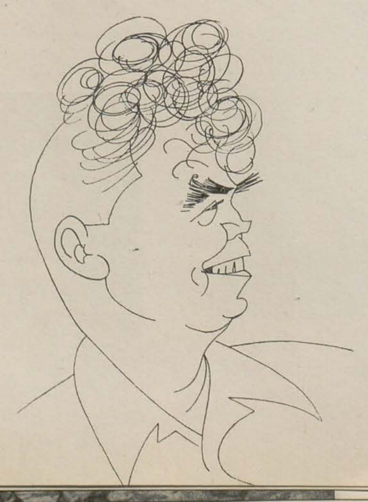
[3]) Ms., *O expoziție de pictură în București*, în „Însemnări Literare" 1919, octombrie 19.

OASPEȚI DIN U.R.S.S.

La începutul lunii august a fost oaspete al țării noastre Dimitri Stepanovici Suslov — Secretar al Uniunii Artiștilor Plastici din U.R.S.S., fiind invitat de către Uniunea Artiștilor Plastici din R.P.R.

Cu acest prilej, oaspetele a vizitat Expoziția de arte plastice, deschisă în cinstea celui de al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn, precum și diferite localități din țară. De asemenea, în timpul șederii sale la noi, D. S. Suslov a mai avut întîlniri cu artiștii noștri plastici și cu conducători ai Fondului Plastic din R.P.R.

IOSIF ROSS, D. S. Suslov — *desen în tuș*



MEDNYÀNSZKY LASZLO 1852—1919

EVA BODNÁR

În sala « Nicolae Cristea », s-a deschis în cadrul colaborării culturale romîno-maghiare, o expoziție cuprinzînd opere ale pictorului Mednyànszky Laszlo, aflate în posesia Galeriei Naționale Maghiare din Budapesta. Publicului bucureștean, care este un asiduu vizitator al expozițiilor de pictură, nu îi este cu totul necunoscută arta acestui plastician, deoarece cu doi ani în urmă, la expoziția « Arta revoluționară maghiară » a putut să-i întîlnească operele zguduitoare, evocatoare ale ororilor războiului.

Deși cele aproape 50 de picturi expuse nu constituie decît o mică parte din lucrările acestui artist fecund, expoziția de acum permite totuși o mai amplă privire asupra artei sale, înlesnind o cunoaștere mai adîncită a acestui sugestiv evocator al naturii și omului.

Arta lui Mednyànszky Laszlo constituie un interesant capitol al picturii maghiare de la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea. Artist de o profundă sinceritate — oricare din creațiile sale reflectă nesfîrșitul său entuziasm pentru natură, dragostea sa adevărată pentru om. Viziunea lucrărilor lui impresionează profund căci, departe de a permite o contemplare pasivă, atrag sau zguduie, provoacă bună dispoziție sau deprimare.

« Contemplarea naturii a fost preocuparea mea principală de la cea mai fragedă vîrstă, aceasta a fost conținutul vieții mele » — nota în jurnalul său Laszlo Mednyànszky, însemnare care este mărturia omenească pe care a făcut-o cu regularitate, timp de trei decenii și jumătate și a cărei lectură ne ajută mult în înțelegerea personalității sale.

Viața sa a fost un dute-vino neliniștit, o neîntreruptă peregrinare prin diferitele regiuni ale patriei sale și ale Europei. Nu a existat anotimp, n-a fost ger sau arșiță, soare de primăvară sau cer înnourat de toamnă, sub care să nu fi cutreerat locurile sale îndrăgite, păduri seculare ale Tatrei sau marea pustă maghiară. Lipsit de pretenții, în ceea ce privește comoditatea propriei sale persoane, dar deosebit de exigent față de arta sa, își va exprima tot mai veridic convingerile intime, dînd naștere unei arte izvorîte din nemijlocita contemplare a naturii, contemplare reflectată din belșug prin reprezentările și viziunile lucrărilor sale.

E descendent al unei vechi familii din marea nobilime. Cei mai direcți predecesori ai săi, tatăl și doi unchi, au luptat vitejește, în războiul din 1848—1849 pentru libertatea Ungariei, împotriva asupritorilor austriaci. Din partea mamei, cea mai prețioasă moștenire i-a fost dragostea pentru știință și atracția spre artă. Acesta a fost climatul spiritual în care copilul singuratec, închis în sine, cu tendințe romantice și cu o structură fizică fragilă, și-a primit educația, la Beckó, apoi la Nugyörott. Talentul său de pictor ieșind în curînd la iveală, părinții i-au sprijinit planurile, dîndu-i posibilitatea să învețe, la început acasă și apoi trimițîndu-l la München. Mednyànszky se simte însă chemat la Paris (1873) de vocea mai proaspătă, mai liberă a artei franceze și, făcînd cunoștință cu peisagistica celor din Barbizon, se regăsește pe deplin acolo. Trăirile sale din copilărie, legate de pădurile Tatrei, se întăresc, hrănindu-se din solul peisagisticii, fidelă realității, practicată de cei din Barbizon.

LASZLO MEDNYÀNSZKY, Flăcău — *ulei*

LASZLO MEDNYÀNSZKY, La adăpat — *ulei*

Impresiile din Franţa se reînprospătează iarăşi cu impresii de acasă. În cursul vagabondărilor sale ajunge şi la Szolude (pentru prima dată în 1877), unde — în această perioadă — pitorescul peisaj al fluviilor Tisza şi Zagyva, precum şi pestriţa plinătate a vieţii tîrgurilor din Szalnok a atras numeroşi artişti străini — îndeosebi austriaci — şi unguri. Mednyànszky face aici cunoştinţă cu şesul maghiar. Datorită pensulei sale sensibile, peisajul neted, orizontul nesfîrşit, capătă viaţă în numeroase tablouri. Monumentala-i viziune despre şes dă viaţă nu numai unor amănunte ale peisajului, ci şesului întreg, orizontului deschis spre infinit. Dar, pe lîngă sensibilizarea nesfîrşitului se gîndeşte şi la cele mai delicate amănunte. Tabloul său, intitulat « Peisaj mlăştinos » — în care figurile ce străbat greu peisajul obositor sînt învăluite într-o strălucire sidefoasă — este una din cele mai frumoase piese ale operei sale. Pictura intitulată «Cătun», cu umbrele sale grele şi culorile-i sumbre, este oglinda fidelă a vieţii împovărate a ţărănimii maghiare.

În lucrările sale de la începutul anilor 1890 se iveşte tot mai pronunţat preocuparea pentru plein-air. Se ridică ceaţa, se destramă norii, totul se luminează sub revărsarea veselelor raze de soare. Vibraţia proaspetelor peisaje, înfloritoare, de primăvară, pare a fi înrudită cu pictura lui Pissaro; galbenul său blond, fineţea alburilor-roz şi a nuanţelor proaspete albastre-verzui ne amintesc de Renoir.

Cealaltă parte importantă a operei lui Mednyànszky — pe lîngă reprezentarea naturii — o constituie înfăţişarea omului. Ochiul artistului înclinat spre melancolie — peste măsură de fin — sensibil la orice impresie, se întoarce încă din tinereţe spre aspectele tragice ale vieţii. Artistul înfăţişează cu o zguduitoare putere pe rataţii vieţii, mizerabilii, vagabonzii, decăzuţii. La prima sa expoziţie din Paris (1897), organizată la George Petit — şi care a avut un succes răsunător — se ivesc pentru prima dată aceste creaţii de inspiraţie tragică. Criticul francez Adrien Remacle atrăgea atenţia încă de pe atunci asupra deosebitei forţe de caracterizare prin care acest pictor maghiar înfăţişează oamenii periferiilor pariziene. În decursul peregrinărilor sale, Mednyànszky a cunoscut de-aproape pe aceşti nenorociţi, robi ai dezamăgirii şi băuturii. Nu-i alege doar drept subiecte ale tablourilor sale, ci se întoarce spre ei cu multă compătimire. De cele mai multe ori lucrările sale reprezintă cîte o singură figură, cel mult două, stînd în picioare sau şezînd fără acţiune, privind în faţa lor, în nimic. De fapt sînt nişte portrete minunat caracterizate, de o forţă apăsătoare.

Dar, umanismul lui Mednyànszky, dovedit prin întreaga sa viaţă şi întreaga sa artă, se realizează deplin în tablourile sale de război. La izbucnirea primului război mondial, umblă neobosit pe urmele distrugerilor. Tablourile sale înfăţişează ororile cîmpurilor de luptă, satele arse, soldaţii şi prizonierii de război, ce abia se mai tîrăsc de oboseală.

Mednyànszky Laszlo n-a aderat la nici un fel de şcoală şi nu poate fi inclus în nici unul din curentele artistice la modă. După interpretarea noastră de astăzi este totuşi modern. Se dezice de principiile retrograde şi împietrite ale academismului, « bătrînul naturalism a dat faliment — mărturisea el — şi, datorită fotografiei, şi-a pierdut utilitatea ». Fără a voi în mod conştient să inoveze, fără a deveni inovator, unifică în arta sa tot ce istoria artei preţuieşte ca merituos în curentele franceze de la sfîrşitul secolului trecut. Operele sale ţin de ceea ce a creat mai bun pictura naţională maghiară şi stau pe aceeaşi treaptă cu lucrările marcate de nume ca ale lui Munkacsy, Szekely Bertalan, Paal Laszlo, Szinnyei-Merse Pal, Ferenczy Karoly, Rippl-Ronai Jozsef, Tornyai Janos, Derkovits Gyula.

ÎN MEMORIA PARTIZANILOR ITALIENI

MARINO MAZZACURATI, Proiect pentru Monumentul Partizanilor — Parma

Parma, ca şi alte oraşe din nordul Italiei, a fost eliberată de către organizaţiile de partizani, încă înainte de intrarea trupelor aliate.

Pentru a cinsti lupta combatanţilor ca şi eroii mişcării de eliberare în lupta grea şi îndelungată dusă împotriva fasciştilor autohtoni şi germani, «Comuna» din Parma a hotărît să ridice în anul 1955 un monument comemorativ în Piaţa Pilotta, încredinţînd această lucrare sculptorului Mazzacurati.

Elev al lui Arturo Martinis, unul din cei mai de seamă creatori ai plasticii monumentale italiene moderne, Mazzacurati s-a situat pe o poziţie mai apropiată de noul realism italian decît alţi artişti. Mazzacurati concepu un ansamblu multilateral al monumentului partizanilor. La capătul unei pieţe largi, a ridicat un zid în chip de turn. În faţa lui, pe o platformă montată pe socluri joase, zace, dăltuită din piatră, figura de mari proporţii a unui tînăr partizan împuşcat, cu miinile la spate. Pe peretele turnului, deasupra acestui personaj, s-a gravat în litere de bronz, facsimilul ultimului mesaj al victimei aparţinînd grupului de partizani din Parma: « Din trupurile noastre se va înălţa flacăra libertăţii ». La oarecare distanţă, pe platforma triunghiulară, pe un bloc masiv de stîncă naturală, se înalţă, impunătoare, figura de o mare frumuseţe a unui partizan, cu un pistol automat. El scrutează zarea; privirea sa pătrunzătoare îmbrăţişează oraşul şi cîmpia... O friză de bronz, purtînd numele diviziilor şi brigăzilor partizanilor, încadrează platforma, încheind, din punct de vedere compoziţional, elementele plastice şi arhitectonice ale ansamblului.

Această lucrare degajă o puternică impresie; liniile severe ale turnului ca şi ale stîncii-soclu, sînt dinamice. Figura partizanului în picioare se îmbină armonios cu stînca dură, ca un simbol al hotărîrii, al voinţei neclintite.

Monumentul, modelat cu un patos înflăcărat, reflectă credinţa în viaţă, în oameni, în dreptate, iar martirii şi eroii sînt întruchipaţi ca oameni simpli ai unui popor viteaz.

PICTURA ALGERIANĂ

Revista *Nouvelle Critique* nr 1/1960 publică sub semnătura lui M'Hamed Issiakhen un articol despre pictura algeriană contemporană.

Trecînd în revistă multiplele surse de influenţă pe care de-a lungul veacurilor le-a primit arta algeriană precum şi condiţiile politico-sociale care au frînat crearea şi dezvoltarea unei arte naţionale proprii, M'Hamed Issiakhen subliniază faptul că patrimoniul artistic al Africii de nord, privit în genere, înglobează la rîndul său vestigii ale artei berbere, cartagineze, romane, bizantine, arabe, franceze, precum şi influenţe ale artei occidentale din zilele noastre — pictură figurativă sau abstractă.

Aceste multiple izvoare şi influenţe artistice au contribuit într-o largă măsură la formarea personalităţii artiştilor autohtoni contemporani, ale căror lucrări reflectă totuşi trăsături originale, tendinţa de a se inspira necontenit din viaţa poporului algerian, de a reflecta sentimentele şi interesele maselor populare.

Artişti ca fraţii Racim, Gamed, Temane Ranem şi Yelles s-au străduit în activitatea lor creatoare să dezvolte şi să îmbogăţească arta algeriană naţională, în ciuda unor

M'HAMED ISSIAKHEN, Desen

La Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din B-dul Magheru nr. 20 au fost deschise, de la 24 martie la 11 aprilie a.c., expozițiile personale ale artiștilor graficieni: Marcel Chirnoagă, care a expus 30 de lucrări (acvatinte, litografii, monotipuri), și Gheorghe Boțan, care a prezentat un număr de 28 lucrări (litografii, acvatinte, linoleum). Expoziția de gravură a lui Marcel Chirnoagă a fost organizată de către Uniunea Artiștilor Plastici — Filiala Cluj — și Fondul Plastic, în cursul lunilor aprilie — mai a.c. și la Galeria de Artă din Cluj — Piata Libertății nr. 14 — unde au figurat un număr de 24 lucrări.

Între 16 aprilie și 7 mai a.c., la Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din B-dul Magheru nr. 20 au fost deschise expozițiile personale ale artiștilor plastici: Ileana Rădulescu (născută la 23 iunie 1909, în Galați, Regiunea Galați — artista activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), care a expus cu acest prilej 17 lucrări de pictură, și Grigore Spirescu (născut la 6 iulie 1922, în București — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), care a expus un număr de 14 lucrări.

În sala Casei de creație a Sfatului Popular Regional — Constanța — str. I. V. Stalin nr. 20 — a avut loc în cursul lunii mai a.c., expoziția pictoriței Mathilda Ulmu (născută la 9 august 1917 în București — artista activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), în cadrul căreia artista a expus un număr de 15 lucrări de pictură.

De la 10 iunie la 1 iulie a.c., la Galeriile de Artă ale Fondului Plastic, din Orașul Stalin — str. 7 Noiembrie nr. 1 — a fost deschisă expoziția personală de afișe a pictorului Ștefan Țințu (născut la 23 august 1923, în Orașul Stalin, Regiunea Stalin — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — Filiala Orașul Stalin).

De la 11 la 31 mai a.c., la Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din B-dul Magheru nr. 20, au fost deschise expozițiile personale ale artiștilor plastici: Rodica Pandele (născută la 9 aprilie 1924, în București — artista activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), care a expus 16 lucrări de pictură, și Sorin Ionescu (născut la 11 aprilie 1913, în București — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), care a expus 32 lucrări de grafică.

De la 21 mai la 10 iunie a.c., la Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din Calea Victoriei nr. 132, a fost deschisă expoziția personală a pictorului Aurel Iacobescu (născut la 5 septembrie 1906, în comuna Valul lui Traian, Regiunea Constanța — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București). Cu acest prilej, artistul a expus un număr de 26 lucrări de pictură în ulei.

La Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din B-dul Magheru nr. 20, între 4 și 15 iunie a.c., au fost deschise expozițiile personale: Lucia Cosmescu și Puia H. Masichievici. Lucia Cosmescu (născută la 15 decembrie 1916, în Galați, Regiunea Galați — artista activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), a expus 16 litografii și 21 de acuarele, iar Puia H. Masichievici (născută la 16 septembrie 1917, în Chitila, Regiunea București — artista activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București) a expus 34 lucrări de gravură.

De la 1 la 15 iunie a.c., în sala Galeriilor de Artă ale Fondului Plastic din Str. Brezoianu nr. 23—25, a avut loc o expoziție de artă plastică colectivă, organizată de către Comisia de femei din Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic cu prilejul « Zilei internaționale a copilului ». Au fost expuse 172 de lucrări — picturi, sculpturi, lucrări de grafică și artă decorativă aparținînd unui număr de 113 artiști plastici.

La Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din Calea Victoriei nr. 132, în cursul lunilor iunie — iulie a.c., a avut loc expoziția de gravură: « Aspecte din construirea socialismului în patria noastră », organizată de către Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic. Au fost expuse un număr de 27 lucrări — litografii și linogravuri colorate semnate de 20 de graficieni.

În cursul lunilor iulie — august a.c., în sălile de expoziții ale Muzeului de Artă Populară al R.P.R. — Calea Victoriei nr. 107, a fost organizată de către Ministerul Învățămîntului și Culturii « Expoziția de artă plastică din R. P. F. Jugoslavia ». În expoziție au figurat lucrări de ceramică, porțelan și sticlă, decoruri și costume, fotografii artistice, apoi textile și confecții, obiecte de lemn și metal, jucării, păpuși.

Din inițiativa Sfatului Popular al Raionului « I. V. Stalin » și a Muzeului Storck din capitală, în cursul lunilor iulie — august a.c., la Căminul cultural din Snagov-sat și apoi la aria Gospodăriei agricole colective « Drumul lui Lenin » din Snagov, a fost organizată o expoziție de artă plastică de grup, cuprinzînd circa 30 de lucrări — picturi in ulei, litografii, gravuri — semnate de tinerii artiști plastici: Vasile Celmare (născut la 13 mai 1931, în Breaza, raionul Cîmpina, Regiunea Ploiești — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), Vasile Savonea (născut la 1 ianuarie 1932, în Aiud, Regiunea Cluj — artistul activează în cadrul Fondului Plastic — București) și Stihi Bogdan (născut la 16 octombrie 1929, în Tighina — U.R.S.S. — artistul activează în cadrul Fondului Plastic-București).

De la 21 iulie pînă la 21 august a.c. la Galeriile de artă ale Fondului Plastic din Orașul Stalin, a fost deschisă expoziția personală de pictură, a pictorului Carol Hübner (născut la 24 decembrie 1902, în Sighișoara, Regiunea Orașul Stalin — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — Filiala Orașul Stalin).

La Galeriile de artă ale Fondului Plastic din București, Calea Victoriei nr. 132, a fost deschisă în cursul lunii iulie a.c., expoziția « Imagini din Otopeni ». Organizată de către Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic, expoziția a cuprins 29 de lucrări de grafică și pictură semnate de Gheorghe Adoc (născut la 22 februarie 1926, în comuna Socodor-Arad — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), Sabin Bălașa (născut la 17 iunie 1932, în comuna Iancu Jianu, Raionul Balș, Regiunea Craiova — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), Traian Brădean (născut la 4 iulie 1927, în Comlăuși-Criș — Arad — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), Silvia Cambir (născută la 24 iunie 1924, în comuna Hanul Conachi, Regiunea Galați — artista activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), Iosif Cova (născut la 24 iunie 1912, în comuna Tuica, regiunea Oradea — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), Cik Damadian (născut la 6 august 1919, în orașul Constanța, Regiunea Constanța — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), Nicolae Hilohi (născut la 26 iulie 1930, în Onești, Regiunea Bacău — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), Jules Perahim (născut la 24 mai 1914, în București — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), și Alexandru Țipoia (născut la 19 septembrie 1914, în Fierbinți, Regiunea București — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București).

În cinstea celui de al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn, Muzeul de Artă din Or. Stalin a organizat o expoziție de artă plastică cu lucrări de pictură și grafică, executate de artiștii plastici din regiune, la întreprinderea « Nivea » din Or. Stalin; apoi o expoziție de grafică contemporană cu 46 lucrări (proprietatea muzeului) executate de cei mai buni graficieni din țară, ce a fost deschisă la Căminul cultural din comuna Hălchiu — gospodărie fruntașă pe țară; după care, a organizat și deschis expoziția permanentă « Regiunea Stalin pe drumul construirii socialismului » în sălile Muzeului din B-dul Voroșilov Nr. 9.

În cinstea zilei de 23 August, Muzeul de Artă din Or. Stalin în colaborare cu Muzeul de Artă al R.P.R., a organizat o expoziție de pictură, sculptură și grafică în sălile muzeului. Printre lucrările expuse au figurat și opere executate de maeștrii Camil Ressu, Corneliu Baba, Alexandru Ciucurencu ș. a.

În cursul lunii august a. c., din inițiativa Organizației de bază a UTM, un grup de artiști plastici tineri din Tg. Mureș, au împodobit Căminul Cultural din Covasna cu lucrări de artă: fresce, basoreliefuri, sgrafito-uri de mari dimensiuni. La această acțiune au participat artiștii Albert László, Balázs Imre, Bandi Dezsö, Hunyadi László, Kulcsár Béla, Nagy Pál, Porzsolt Borbála, Sükösd Ferenc, Zolcsák Sándor, Török Pál și Szöcs Sándor.

În luna august a.c., la Galeriile de artă ale Fondului Plastic din B-dul Magheru Nr. 20, a avut loc expoziția artiștilor Mihail Gion și Gheorghe Șaru, intitulată « Impresii de călătorie din U.R.S.S. », organizată de către Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic. Mihail Gion (născut la 1 noiembrie 1912, în comuna Movila Verde, Regiunea Constanța — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), a expus 42 desene, iar Gheorghe Șaru (născut la 1 martie 1920, în comuna Checea, regiunea Timișoara — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — București), a expus 42 monotipuri.

La Galeriile de artă ale Fondului Plastic din orașul Stalin, de la 20 august la 20 septembrie a.c., a avut loc expoziția de afiș a pictorului Grigore Zincovschi (născut la 25 ianuarie 1912, în Bălți — U.R.S.S. — artistul activează în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici — Filiala Orașul Stalin), la care artistul a expus 16 lucrări.

« Cronica » va continua în numărul viitor al revistei

reprezentanţi oficiali ale căror măsuri administrative încurajau producţia artistică influenţată de un orientalism superficial al anumitor centre algeriene de artizanat, conduse de către specialişti francezi.

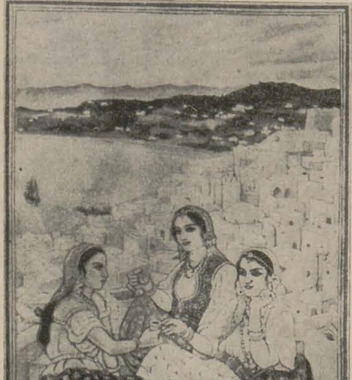
In anul 1930, Secţia pentru problemele indigene de pe lîngă guvernul general al Algeriei a creat la Alger o primă şcoală de caligrafie şi artă miniaturală (enluminures) sub conducerea lui Omar Racim. Lipsită însă de cele mai elementare mijloace materiale, această şcoală n-a putut funcţiona. În 1936 ea a fost creată din nou în oraşul Constantine, dar şi de data aceasta şcoala de caligrafie şi artă miniaturală întîmpină greutăţi din ce în ce mai mari, fiind nevoită, în cele din urmă, să-şi întrerupă activitatea.

Referindu-se la Şcoala de Bele Arte din Alger, autorul articolului arată că ea a fost frecventată aproape exclusiv de către studenţi europeni, deoarece păturile populaţiei mijlocii autohtone nu dispuneau de posibilităţi materiale pentru a-şi putea trimite copiii să studieze în universităţi, aceştia fiind îndrumaţi mai ales spre o seamă de profesiuni practice.

După cel de al doilea război mondial însă, o seamă de artişti tineri cum ar fi Louail, Bouzid, Benanteur, Khadda, Kessous deşi influenţaţi în oarecare măsură de arta europeană, au simţit totuşi nevoia de a-şi hrăni arta lor cu subiecte inspirate din viaţa maselor populare, din rîndul cărora se ridicaseră. Încercările unor asemenea artişti autohtoni de a-şi cristaliza o concepţie artistică proprie, în pas cu tendinţele înaintate ale artei europene sînt pline de speranţe pentru viitorul artei algeriene.

Artiştii algerieni de azi luptă cu hotărîre pentru a se elibera de sub tutela înrobitoare a colonialismului, şi perseverează în creaţia lor pentru făurirea unei arte naţionale, exprimînd năzuinţele spre libertate şi progres social ale poporului.

MOHAMMED RACIM, Femei pe terasă



«BALADELE ROMÎNIEI»

Pe marginea Expoziţiei de la Moscova a lucrărilor graficianului GY SZABO BELA

Lucrările de gravură ale lui Gy Szabo Bela, expuse la Moscova, la Muzeul Puşkin, şi pe care artistul romîn le-a oferit apoi în dar muzeului, s-au bucurat de mult succes.

Istoricul sovietic de artă, A. Pistunova i-a consacrat graficianului Gy Szabo Bela, în revista «Femme de nos jours», nr. 3/1960 un cald articol, pe care şi l-a intitulat «Baladele Romîniei».

«Un poet, spune autoarea articolului, a comparat gravura pe lemn cu o baladă şi această comparaţie este deosebit de fericit aplicată expoziţiei lui Gy Szabo Bela, uimitorul artist romîn. Aş vrea să calific gravurile lui Szabo «Balade ale Romîniei». Iată vechile turnuri ale Clujului, drumeagurile pădurii, uliţele tihnite ale satului, nunţile pline de veselie, scenele impresionante de rămas bun ale tinerilor îndrăgostiţi, aspecte din munca ţiglarului, ciobanului, pescarului sau a cazangiului.

... O gravură intitulată «Spălatul rufelor» reflectă munca femeilor în apa îngheţată. Pîrâul este ca de plumb în penumbrele apusului de soare, vîntul zmulge din mîini rufele pline de apă. Femeile au intrat în apă pînă la genunchi, şi cu ele şi o fetiţă. Aceste siluete ale femeilor, încovoiate, copleşite de muncă, te fac să te gîndeşti la război, la mizerie, la singurătate. Am văzut Romînia în anul 1958; era o ţară veselă, înfloritoare, prosperă. Mi-era greu să-mi imaginez o altă Romînie atunci cînd prietenii mei din Bucureşti îmi vorbeau despre zilele îndepărtate ale anului 1942. Dar am simţit din plin cele ce mi-au povestit, în faţa gravurii lui Szabo. În lucrările sale din perioada războiului, regăseşti adesea imaginea femeii simple, necăjite, simbol al Romîniei de atunci».

Vorbind despre calităţile picturale ale operelor lui Gy Szabo Bela, A. Pistunova arată:

«Cele mai multe lucrări ale lui Szabo sînt în negru şi alb, dar nuanţele culorilor sînt sugerate atît de variat încît dau impresia că artistul a folosit o întreagă paletă. Această impresie o produc mai cu seamă gravurile sale de după război: «Dans în pădure», «Constructori», «Piaţă iarna». Recurgînd la o formă folosită curent în evul mediu, cînd, alături de personajele lucrării, pictorii îşi făceau portretul, Szabo a creat cîteva opere cu adevărat splendide, ca de pildă «Printre cazangii». Artistul, înarmat cu blocul de desen a venit pe unul din imensele şantiere ale Romîniei noi. El lucrează alături de muncitori. El nu este însă un observator străin, nici un vizitator ocazional. El este un tovarăş permanent al uriaşei lor munci. Muncitorii urmăresc cu interes munca pe care el o desfăşoară. O îmbinare strînsă a artei noi, cu munca şi viaţa nouă, iată sensul adevărat al acestei gravuri. În altă gravură, «Călătoria cu TU-104», artistul scrutează vastitatea universului neobişnuit, soarele fierbinte atît de aproape, orizonturile unor lumi atît de îndepărtate altădată...

Din operele lui Szabo Bela se desprinde cu strălucire o altă calitate a talentului său: lirismul său delicat, dragostea pentru natura ţării sale. Peisajele sale par desenate în tuş, ca de pildă: „Plopi oglindindu-se în apă", „Aprilie", „Veveriţe"».

În cartea de aur a Expoziţiei, numeroşi vizitatori au consemnat impresiile lor, cuvintele lor de admiraţie. Printre alţii, artista de cinema Isolda Izviţkaia a notat următoarele:

«Mulţumim Asociaţiei de prietenie sovieto-romîne şi conducerii Muzeului Puşkin pentru că ne-a prilejuit cunoaşterea uimitorului artist romîn Gy Szabo Bela».

ASOCIAŢIA INTERNAŢIONALĂ A ARTELOR PLASTICE DE PE LÎNGĂ UNESCO

În legătură cu crearea Asociaţiei Internaţionale a Artelor Plastice, de pe lîngă UNESCO, în primăvara acestui an, s-a constituit în capitală un Comitet Naţional care a hotărît afilierea mişcării artistice plastice din ţara noastră la A.I.A.P.

La sfîrşitul lunii septembrie s-au desfăşurat la Viena lucrările celui de al III-lea Congres Internaţional al Artelor Plastice, la care au participat reprezentanţii a 39 de Comitete Naţionale.

Delegaţia ţării noastre la Congres, compusă din Acad. I. Jalea — Preşedintele Comitetului Naţional — şi Jules Perahim a participat la dezbaterea mai multor puncte de pe ordinea de zi. În numărul viitor al revistei vom publica o relatare în legătură cu lucrările Congresului Internaţional al Artelor Plastice de la Viena.

arta plastica

5 — 1960

Румынский журнал искусства — Rumanian Art Review
Cahier d'art plastique roumain — Rumänisches Kunstheft

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ СТАТЕЙ

ЗА ГЛУБОКОЕ ЗНАНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Наблюдение действительности с высоко принципиальных и партийных позиций помогает художнику безошибочно ориентироваться в вопросах своего творчества, подмечать сложные черты морального облика нового человека, вскрывать значимость нового пейзажа родины, изобилующего мощными контурами социалистических новостроек. Стремясь к предельно доступному для трудящихся масс искусству, работники искусства постоянно стараются усовершенствовать свойственные каждой области искусства выразительные средства, довести их до предельной отчетливости, чтобы призыв, заложенный в создаваемых ими произведениях, дошел до сердца каждого трудящегося. Такое стремление не только не сужает сферу творческих исканий, а наоборот, благодаря богатому разнообразию жизненных явлений, открывает все более широкие перспективы для развития нашего искусства социалистического реализма.

Прилагая все силы, используя в своей работе всю творческую мощь таланта, наши художники, в своих лучших произведениях выступают не только как наблюдательные описатели настоящего, но и как деятельные созидатели и свидетели достижений будущего.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ СПЕКТАКЛЕЙ В РНР

Петре Комарнеску

Анализируя вклад художника в успешное или неудовлетворительное создание спектакля, художественный критик Петре Комарнеску ставит вопрос о теснейшем сотрудничестве режиссера, актеров и художника, расценивая его как элемент первостепенного значения для постановки художественно целого и полноценного спектакля. Автор отмечает развитие художественного оформления спектаклей в нашей стране за годы народной власти, в результате которого были достигнуты значительные успехи в этой области.

Рассматривая различные решения в художественном оформлении, автор статьи отмечает успехи последних лет, останавливаясь, главным образом, на декорациях художника Жюля Перахима к спектаклям «Иркутская повесть» Алексея Арбузова, «Оптимистическая трагедия» Б. Вишневского и «Баня» В. Маяковского, в оформлении которых была использована конструктивная декорация. Успешным решением живописной декорации критик Петру Комарнеску считает художественное оформление румынских исторических пьес «Закат солнца» «Деспот-господарь» и «Рызван и Видра», созданные художником Мирчей Маросин. Автор статьи отмечает также значительные художественные достоинства декораций к спектаклю «Три сестры» А. П. Чехова, созданные художником А. Браташану, и к спектаклю «Барышня Настасия» художника Теодора Константинеску.

ИСТОЧНИКИ ВДОХНОВЕНИЯ ИСКУССТВА

Джеорджe Мунтян

Широкую информационную работу нескольких бригад художников, проведенную летом этого года Союзом художников в ряде областей страны, следует считать значительным шагом вперед в поисках наиболее подходящих и благоприятных условий для создания полноценных произведений, для более тесной связи художников с народом, для художественного воспитания масс. Там на местах, в таких крупных промышленных центрах как Онешть, Хунедоара, Решица или в полностью коллективизированной Добрудже, бригады работников изобразительного искусства были встречены с большим интересом и любовью трудящимися. Это помогло художникам осуществить тесный контакт с жизнью и деятельностью рабочих в важнейших секторах социалистического строительства.

Выставки, открывшиеся в честь 23 августа в Решицком и Хунедоарском домах культуры, свидетельствуют о любви и увлечении, с которым работали художники в Решице и Хунедоаре. Центральная тема выставок — новый человек социалистического труда. Произведения, созданные художниками в результате этих поездок, говорят о их стремлении как можно ближе подойти к народу, лучше познакомиться с его жизнью.

ХУДОЖНИКИ НА НОВОСТРОЙКАХ ОНЕШТЬ — БОРЗЕШТЬ

Ралука Якоб

Информационная работа художников в Онешть под руководством Союза, контакт со строителями новых промышленных объектов в производственной обстановке открыли художникам перспективы создания многочисленных работ. Как один из результатов работы пластиков в Онешти, где строится крупный химический комбинат и большой современный рабочий поселок, следует отметить выставку открытую там в честь 23 августа. Первые этюды были представлены художниками на обсуждение рабочих. Жители Онешть окружили мастеров кисти и резца вниманием и любовью. Исключительно ценные положительные выводы о работе, проведенной здесь художниками, являются новым подтверждением того, что информационно-документальная работа требует любовного проникновения в повседневную жизнь местностей, где строительство социалистической экономики осуществляется особенно быстрыми темпами.

ПРЕДСТАВИТЕЛЬ РУМЫНСКОГО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА — ПЕТРАШКУ В ВЕНЕЦИИ

Ион Фрунзетти

На XXX Биенале в Венеции Румынская Народная Республика представлена современной румынской графикой и ретроспективным показом творчества Г. Петрашку. В связи с этим в настоящем номере нашего журнала публикуем статью искусствоведа Иона Фрунзетти, в которой дан анализ творчества этого румынского художника.

Обзор избранных произведений Петрашку — в том составе, в котором было представлено его творчество в текущем году в Венеции — говорит о глубоком реализме произведений художника. Все в его творчестве — портреты, ню, пейзажи, натюрморты — свидетельствует о глубоком интересе к человеку и природе. Все, что может наилучшим образом показать зрителю действительность, использовано с удивительным чувством меры и логики в поразительном сочетании неожиданного с простотой. Г. Петрашку передает языком художника картины природы, используя самые современные и вместе с тем самые адэкватные средства и прогресс реализма в живописи, продолжая сохранять все свое своеобразие и новизну.

ВЕНЕЦИАНСКИЙ БЛОКНОТ
(XXX Биенала в Венеции)

Жюль Перахим

Характернейшей чертой XXX Биеналы в Венеции оказалось стремление организаторов доказать, что абстракционизм является единственным проявлением современных настроений в пластике. И все же на этом общем фоне Биеналы, посвященной абстракционизму, можно отметить также интересные проявления, позволяющие сделать более широкий анализ явлений искусства наших дней. Так, например, экспози-

ции в павильонах Советского Союза, Венгрии, РНР построены на основе ясного определенного принципа.

Говоря о работах, показанных в советском павильоне Жюль Перахим отмечает: «Их центральное расположение на XXX Биенале особенно ярко подчеркивает жизнеутверждающий характер, здоровые и крепкие начала, ясность и оптимизм, возведенные здесь в степень подлинной эстетической программы.

В анализе творчества ряда итальянских художников автор останавливается, в частности, на произведениях Ренато Гуттузо, Джузеппе Цигаина и Мино Маккари.

Жюль Перахим дает также краткий, но содержательный анализ творчества румынского скульптора К. Брэнкуш, представленного на этой Биенале рядом работ.

Далее автор рассказывает о работах, показанных в японском павильоне, характеризуя их как «несомненное выражение абстрактного искусства, находящегося в стадии полнейшего разложения».

Среди работ, показанных в бельгийском павильоне, Жюль Перахим отмечает, в частности, работы скульптора Оскара Жесперса, у которого «сила реалистического изображения человеческой фигуры полна здорового оптимизма», а также отдельные произведения художника Густаве Камуса.

Канадский художник Жан Поль Лемье своей тонкой сдержанной манерой, своеобразным расположением композиционных элементов тоже привлек внимание автора.

Жюль Перахим заканчивает свою статью коротким анализом творчества венгерского художника Дьюлы Дерковича — одного из крупнейших мастеров венгерской живописи, — ретроспективный показ произведений которого был осуществлен в павильоне Венгерской Народной Республики.

К 300-ЛЕТИЮ СО СМЕРТИ ВЕЛАСКЕСА

Акад. Г. Опреску

Академия Румынской Народной Республики отметила 300-летие смерти ВЕЛАСКЕСА. Академик Г. Опреску выступил с сообщением о жизни и творчестве великого художника. В настоящем номере публикуется текст этого сообщения.

О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

(Беседа с немецкой художницей-графиком Леей Грундиг)

Адина Нану

В августе нашу страну посетила Лея Грундиг. Наш журнал воспользовался случаем и попросил немецкую художницу поделиться своим мнением о некоторых вопросах современного искусства.

Лея Грундиг считает важнейшей проблемой современного искусства его доходчивость, новые отношения, которые устанавливаются между искусством и рабочим классом. «Произведение искусства становится тем увлекательнее и глубже, чем больше художнику удается выразить себя индивидуально, однако, при условии обязательного соблюдения одного правила — чтобы его самовыражение было понятно всем. Выполнение этого требования нисколько не ограничивает свободу художника, создавая неиссякаемые возможности индивидуального выражения». Далее Адина Нану передает высказывания художницы Леи Грундиг об искусстве любителей, которое немецкий график рассматривает как важное средство художественного воспитания масс, призванное способствовать прогрессу искусства. Адина Нану заканчивает статью рассказом о впечатлениях немецкой художницы от современного румынского искусства.

ФРИЦ КРЕМЕР—ХУДОЖНИК И БОРЕЦ

Ульрих Кухирт,
председатель редакционной коллегии журнала «Билденде Кунст».

«В полном развитии своего творческого художественного призвания, неразрывно связанный с жизнью народа и всегда готовый служить его делу, получать от него новые дерзания и давать ему в свою очередь стимулы, проникновенный воспитатель самосознания и умения художественного суждения, создатель подлинных человеческих образов, один из крупнейших художников нашего времени», — так характеризует Ульрих Кухирт немецкого скульптора Фрица Кремера.

Невозможно говорить об изобразительном искусстве Германской Демократической Республики, не говоря о творчестве Фрица Кремера. Вызывая в памяти героическую борьбу антифашистского сопротивления в Германии, перед глазами невольно выступает памятник, созданный Кремером в память жертв Бухенвальда. Желая обратиться к наиболее ярким примерам жизненности и плодотворности реалистического искусства наших дней, социалистического искусства, то особое внимание приковывает творчество Фрица Кремера. Все оно тесно связано с жизнью Германской Демократической Республики; Кремер отражает в своих произведениях новый строй в непрестанном развитии не просто как правдивый летописец, потому что его самые значительные работы указывают и на предстоящий путь, вскрывают в настоящем зерно будущего, черты будущего человека в облике человека наших дней.

СИКВЕЙРОС СНОВА ДОЛЖЕН ТВОРИТЬ

9 августа 1960 года был заключен в тюрьму Давид Альфаро Сиквейрос. Причину этого правительственного акта произвола следует искать в творчестве и общественной деятельности художника, неразрывно связанной с борьбой мексиканского народа против фашизма и капитализма. Многочисленные протесты заклеймили этот возмутительный акт заключения в тюрьму большого мексиканского художника росписи.

Присоединяясь к протесту прогрессивного общественного мнения всего мира, художники РНР обратились к президенту Мексики с письмом, в котором требуют освобождения Давида Альфаро Сиквейроса. Журнал «Арта пластикэ» публикует текст письма и статью, посвященную жизни и творчеству великого мексиканского художника.

ПО ВЫСТАВОЧНЫМ ЗАЛАМ

Выставка «Путевые впечатления из СССР»

Василе Дрэгуц

Выставка художника Г. Сару и графика Михаила Джиона — результат путешествия по Советскому Союзу — является прежде всего отображением облика советского человека — рабочего, колхозника, интеллигента, выставкой, в которой удалось показать часть величественного мира, в котором эти румынские художники пробыли некоторое время. В то же время она является своеобразным утверждением возможностей многостороннего изображения одного и того же обекта, одного и того же мира. Автор статьи подчеркивает, что социалистический реализм стимулирует развитие различных стилей, благоприятствует разнообразным художественным индивидуальностям.

ВЫСТАВКА ЭМИЛИИ ДУМИТРЕСКУ

Г. Поенару

Новый цикл рисунков Эмилии Думитреску —«Италия. Путевые эскизы» был создан художницей во время своего короткого путешествия в Венецию на XXX Биеналу. В живых своеобразных изображениях новые рисунки Эмилии Думитреску отражают некоторые характерные аспекты художественного прошлого Венеции, а также ее современные социальные противоречия. Отказ от деталей и сведение рисунка лишь к существенным пластическим штрихам отображаемой действительности, радостное чувство созидания среди незнакомой обстановки являются главным достоинством нового цикла рисунков, показанных Эмилией Думитреску в сентябре этого года, в картинной галлерее.

ЕЩЕ РАЗ О ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

Жак Брутару

В этом году в честь 23 августа художники-декораторы Клужской области организовали выставку декоративного и прикладного искусства. Клужская областная выставка явилась цельным ансамблем, в котором отразился ряд заслуживающих похвалы результатов.

На выставке были показаны некоторое ценные экспонаты с точки зрения замысла и осуществления, другие экспонаты вызвали споры в отношении качества исполнения, а некоторые оказались совсем неудачными как по замыслу, так и по исполнению. В общем выставка вызвала горячие споры об отношении современного декоративного искусства к его фольклорным источникам, в частности, касательно многих экспонированных тканей, драпировок и вышивок.

УЧРЕДИТЕЛЬНЫЙ СЪЕЗД ХУДОЖНИКОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

В предыдущем номере мы опубликовали основные тезисы доклада В.А. Серова на Учредительном съезде художников РСФСР В настоящем номере продолжаем публикование информативного материала о работах съезда.

В прениях, развернувшихся по докладу, представленному В.А. Серовым, были затронуты исключительно важные проблемы развития советского искусства. Секретарь союза художников РСФСР С. Герасимов в своем выступлении подчеркнул долг советского искусства обогащать прогрессивные традиции русского искусства. Художники, представители искусства союзных республик и делегаты автономных республик Российской Федерации представили отчетные доклады о положении в изобразительном искусстве этих республик. Художник Б. Иогансон в своем выступлении осветил проблему традиций и новаторства в советском искусстве, Д. Шмаринов затронул проблему современного стиля, исканий новых форм в современном искусстве, график Е. Кибрик говорил о необходимости организовать как можно больше выставок с ограниченным числом работ, отобранных по тематическому принципу.

Съезд уделил большое внимание проблеме эстетического воспитания масс, проблеме средств и путей осуществления действенной пропаганды искусства, роли самого художника в этой пропаганде. Работы Учредительного съезда художников РСФСР закончились избранием руководящих органов нового творческого союза.

Настоящий номер нашего журнала заканчивается, как обычно, широкой информацией и заметками об изобразительном искусстве в разделах «Калейдоскоп» и «Заметки».

РЕПРОДУКЦИИ

Стр.

ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ — Декорация к спектаклю «Иркутская история» Алексея Арбузова ... 2
ТОДИ КОНСТАНТИНЕСКУ — Декорация к спектаклю «Барышня Настасия» Г. М. Замфиреску ... 3
МИРЧА МАРОСИН — Декорация к спектаклю «Рэзван и Видра» Д.П.Хаждэу ... 4
ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ — Декорация к спектаклю «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского ... 5
ЛИВИУ ЧУЛЕЙ — Этюд декорации к спектаклю «Черные годы» Аурела Баранга и Николае Морару ... 5
ЕУДЖЕН КОСТАКЕ — Индустриальный пейзаж — *рисунок, уголь* ... 6
ПЕТРЕ ДУМИТРЕСКУ, МЛАДШИЙ — Индустриальный пейзаж — *масло* ... 6
Молодые художники-пластики за работой среди шахтеров Телюка ... 6
ИОН МОРАРИУ — Решицкий вокзал — *масло* ... 6
РОДИКА ПАНДЕЛЕ — Индустриальный пейзаж — *масло* ... 6
ЕВА МУНТЯНУ-ШЁНН — В литейной — *акварель* ... 7
ГЕОРГЕ РОШУ — Портрет сварщицы — *масло* ... 7
ИЛИЕ ШЁНН — Рабочий — *рисунок, уголь* ... 7
КОРНЕЛИЯ ДАНЕЦ — Сварщица — *уголь* ... 7
ЭРВАНТ НИКОГОСЯН — Ворота № 1 — *масло* ... 8
КОНСТАНТИН БЛЕНДЯ — Прокатный стан в 1000 мм — *масло* ... 8
ЕЛЕНА УЦЭ — Хунедоарский коксохимический завод — *масло* ... 8
МАРИН ПРЕДЕСКУ — На заводе — *масло* ... 8
ПРОФЕТА ЭРЕМИЯ — У домны — *масло* ... 8
МАРИЯ МИХАЛАКЕ — Участок цеха — *масло* ... 9
МАРИЯ И. ТЭЛЭПЭНЕСКУ — У домны — *акварель* ... 9
СИЛЬВИЯ КАМБИР — Индустриальный пейзаж — *акварель* ... 9
ГЕОРГЕ ДИМА — У мартеновских печей — *уголь* ... 9
ОКТАВ ИЛИЕСКУ — Сварщик — *гипс* ... 10
МИРЧА МУРЕШАН — Лесопильный завод в Онешть — *масло* ... 10
НАТАЛИЯ МАТЕЙ — Старый и новый Онешть — *акватинта* ... 10
КОНСТАНТИН ПАУЛЕЦ — Вторая смена — *масло* ... 11
КАМИЛИАН ДЕМЕТРЕСКУ — Пейзаж в Онешть — *масло* ... 11
ВИРДЖИЛ МИУ — Пейзаж в новом Онешть — *масло* ... 11
НИКОЛАЕ ХИЛОХИ — Лаборантка — *рисунок, уголь* ... 11
НИКОЛАЕ ХИЛОХИ — Тома Думитру — электрик — *рисунок, уголь* ... 11
ЕЛЕНА БОГДАН — Онешть. Лесопильный завод — *лавис* ... 12
ВИКТОР РУСУ ЧОБАНУ — Сварщики на эстакадах — *литография* ... 12
КОНСТАНЦА КРИШАН — Теплоцентраль Борзешть — *масло* ... 12
ИОН МИЦУРКА — Бригадир Тоадер Никодае (Онешть) — *тушь* ... 12
ГЕОРГЕ ПЕТРАШКУ — Автопортрет — *масло* ... 13
ГЕОРГЕ ПЕТРАШКУ — Женщина в синем в мастерской художника — *масло* ... 14
ГЕОРГЕ ПЕТРАШКУ — Пейзаж в Киоджe — *масло* ... 14
ГЕОРГЕ ПЕТРАШКУ — Натюрморт — *масло* ... 15
ГЕОРГЕ ПЕТРАШКУ — Пейзаж. Марина — *масло* ... 15
АЛЕКСАНДР ДЕЙНЕКА (СССР) — Улица в Риме (1935) ... 16
МАККАРИ МИНО (Италия) — Германский каприз ... 17
РЕНАТО ГУТТУЗО (Италия) — Запруженная улица города (1960) ... 17
РЕНАТО ГУТТУЗО (Италия) — Интерьер и детали для этюда (1960) ... 17
АЛОЖ КЛИМО (Чехословакия) — На небе — Любовь и смерть (1959) ... 18
Е. ФРИДРИХ (Либерия) — Портрет (1959) ... 18
ГУСТАВЕ КАМУС (Бельгия) — Ритм сетей (рыболовных) — (1959) ... 18
ДЬЮЛА ДЕРКОВИЧ (Венгрия) — За хлеб (1903) ... 19
ГЕРКТОР ТОЛЕО (Венесуела) — Фигуры (1958) ... 19
РАФАЕЛ ЗАБАЛЕТА (Испания) — Пара (1959) ... 19
РАФАЕЛ ЗАБАЛЕТА (Испания) — Сидящий крестьянин (1960) ... 19
ЖАН ПОЛЬ ЛЕМЬЕ (Канада) — Лето (1959) ... 20
ТЕОДОРЕ РОЖАК (США) — Железная пасть (1959) ... 20

Стр.

ШАНДОР МИКУС (Венгрия) — Женщина, заплетающая косы (1936) ... 20
ДЖЕТА БРЭТЕСКУ (Румыния) — Праздник (1959) ... 21
КОРНЕЛИЯ ДАНЕЦ (Румыния) — Установка опалубки ... 21
ГИ САБО БЕЛЛА (Румыния) — Белки (1957) ... 21
ВЕЛАСКЕС — Пики (Музей Прадо) — *масло* ... 22
ВЕЛАСКЕС — Инфанта Маргарита (Музей Прадо) — *масло* ... 23
ВЕЛАСКЕС — Папа Инокентий X (Палаццо Дория, Рим) — *масло* ... 23
ВЕЛАСКЕС — Ткачихи (Музей Прадо) — *масло* ... 24
ВЕЛАСКЕС — Марфа и Мария (Национальная галлерея, Лондон) — *масло* ... 25
ВЕЛАСКЕС — Венера с зеркалом (Национальная галлерея, Лондон) — *масло* ... 25
ВЕЛАСКЕС — Аполлон в кузнице Вулкана (Музей Прадо) — *масло* ... 26
ВЕЛАСКЕС — Пьяницы (Вакх)(Музей Прадо) — *масло* ... 26
ИОСИФ РОСС — Художница-график Лея Грундиг (ГДР) — *рисунок, тушь* ... 27
ФРИЦ КРЕМЕР — Долой развалины. Рабочий строитель (1953) — *бронза* ... 28
ФРИЦ КРЕМЕР — В мастерской за работой над «Памятником в Бухенвальде» ... 29
ФРИЦ КРЕМЕР — Бертольд Брехт (1956) — *бронза* ... 29
ФРИЦ КРЕМЕР — Карл Маркс (1954) — *бронза* ... 30
ФРИЦ КРЕМЕР — Франц Франик (1954) — *гипс и глина* ... 30
ФРИЦ КРЕМЕР — Портрет доктора Рихарда Хаманна (1954) — *бронза* ... 30
ФРИЦ КРЕМЕР — Мать рабочего (1937) — *бронза* ... 31
ФРИЦ КРЕМЕР — Ева (1950) — *гипс* ... 31
ФРИЦ КРЕМЕР — Этюд к памятнику в Равенсбрук (1959) ... 32
ФРИЦ КРЕМЕР — Из цикла антифашистских этюдов (1957) — *литография* ... 32
ДАВИД АЛЬФАРО СИКВЕЙРОС — Автопортрет — *пироксилин* ... 33
ДАВИД АЛЬФАРО СИКВЕЙРОС — Мать-крестьянка — *масло* ... 34
ДАВИД АЛЬФАРО СИКВЕЙРОС — Новая демократия (фрагмент стенописи в Мексиканском национальном дворце искусств) — *пироксилин* ... 34
ДАВИД АЛЬФАРО СИКВЕЙРОС — Отклики плача — *пироксилин* ... 34
МИХАИЛ ДЖИОН — Дети на катке — *рисунок* ... 35
МИХАИЛ ДЖИОН — Строители — *рисунок* ... 35
ГЕОРГЕ ШАРУ — Колхозники — *монотип* ... 36
ГЕОРГЕ ШАРУ — Ленинградские дети — *монотип* ... 36
ЭМИЛИЯ ДУМИТРЕСКУ — Испанская площадь — *рисунок* ... 36
ЭМИЛИЯ ДУМИТРЕСКУ — Понте Риальто — *рисунок* ... 36
Вид выставочного зала ... 37
ФУРМАНН КАРОЛ — Поднос ... 37
ИЛЯНА ВРЕМИР — Стенной ковер ... 38
СИМОН ЛЕНТЕ — Керамика ... 38
МАРИЯ ЧУПЕ — Вышивка ... 39
Художник Корнелиу Баба в мастерской ... 41
АУРЕЛ ПОПП — Похороны пролетария — *масло* ... 42
АУРЕЛ ПОПП — Атака — *масло* ... 42
МИХАИЛ ЛАУРЕНЦИУ — Новая плавка — *гипс* ... 43
ВИКТОР РОМАН — Металлурги — *гипс* ... 43
ВИКТОР РОМАН — Портрет рабочего — *гипс* ... 43
ИВАНА КАССАРДЖАН — Сталевары — *гипс* ... 44
СИЛЬВИЯ РАДУ — Портрет сталевара — *гипс* ... 44
ГЕОРГЕ КОСТЮРИН и ВИКТОР ЗЕМЛИЧКА — Фреска в фойе народного совета Сталинского района в Бухаресте ... 44
КОРНЕЛИУ БАБА — Михаил Садовяну — *масло* ... 45
АУРЕЛ БАЧИУ — Михаил Садовяну — *масло* ... 45
МИХАЙ ОНОФРЕЙ — Михаил Садовяну — *гипс* ... 45
ИОСИФ РОСС — Сурлов — *рисунок, тушь* ... 46
ЛАСЛО МЕДНИАНСКИ — Парень — *масло* ... 46
ЛАСЛО МЕДНИАНСКИ — На водопое — *масло* ... 46
МАРИНО МАЗЗАКУРАТИ — Проект памятника партизанам, Парма ... 46
МОХАМЕД ИССАЯ КЕН — Рисунок ... 46
МОХАМЕД РАЧИМ — Женщины на террасе ... 47

RÉSUMÉS DES ARTICLES

POUR UNE CONNAISSANCE APPROFONDIE DE LA RÉALITÉ

L'observation de la réalité à partir d'une haute principialité pénétrée en même temps de l'esprit de parti, voilà ce qui facilite à l'artiste l'orientation — infaillible — dans les problèmes de sa création, qui est de surprendre la complexité morale de l'homme nouveau et la signification du nouveau paysage de la Patrie portant les empreintes des constructions de l'ère socialiste. Tendant vers un art accessible — dans la plus large mesure possible — aux masses des travailleurs, les créateurs sont sans cesse préoccupés de perfectionner les moyens d'expression propres à chaque domaine de l'art, de les éclaircir pour que le message de l'œuvre pénètre dans le cœur même de l'homme qui travaille. Cette préoccupation, loin de resserrer la sphère de ses recherches, ouvre, au contraire, à notre art réaliste-socialiste fondé sur la richesse de la vie même, des perspectives de plus en plus vastes.

Travaillant de toutes leurs forces, s'engageant dans l'œuvre de la création avec toute la vigueur de leur talent, nos artistes sont, par leurs créations les meilleures, non seulement des témoins attentifs du présent, mais aussi les réalisateurs et les témoins de l'avenir.

LA SCÉNOGRAPHIE ACTUELLE DANS NOTRE PAYS

Petru Comarnesco

Analysant la contribution du peintre-scénographe à la réussite ou non-réussite d'un spectacle, le critique d'art Petru Comarnesco pose le problème de la collaboration la plus étroite entre le régisseur, l'acteur et le scénographe, collaboration d'une importance primordiale pour la réalisation d'un spectacle unitaire et significatif. L'auteur relève l'essor que la scénographie a pris dans notre pays pendant les années du régime populaire, essor qui a donné des réalisations remarquables.

En s'occupant des différentes solutions scénographiques, l'article signale les succès enregistrés ces dernières années en s'arrêtant particulièrement aux décors réalisés par Jules Perahim pour les pièces de théatre: « Histoire d'Irkutsk » d'Alexei Arbuzov, « La Tragédie Optimiste » de V. Vişnevski et « Le Bain » de V. Maiakovski, tous des spectacles auxquels a été appliqué le décor-constructif. En tant que réussite du décor peintural, Petru Comarnesco cite la scénographie des drames historiques roumains: « Coucher de soleil » (Apus de soare), « Despot Vodă » et « Răzvan et Vidra », décors qui appartiennent au peintre-scénographe Mircea Marosin. L'auteur de l'article souligne de même les qualités picturales exceptionnelles qui distinguent les décors de A. Brătăşano, dans « Trois Sœurs » de A. P. Cehov et ceux de « Mademoiselle Nastasia », signés par Teodor Constantinesco.

L'ART À SES SOURCES

George Muntean

La large documentation des artistes qui, sous les auspices de l'Union des Artistes Plastiques, a été organisée cet été dans le cadre d'une brigade répandue dans quelques régions du pays, a constitué un important pas en avant dans le but de découvrir les conditions les plus indiquées et les plus fécondes en vue de la création d'œuvres de valeur, pour établir une liaison de plus en plus étroite entre les artistes et le peuple et, enfin, pour contribuer à l'éducation artistique des masses. En partant pour les grands centres industriels d'Oneşti, Hunedoara, Reşiţa ou pour la Dobrogea collectivisée, les artistes plastiques, organisés en brigades, ont été accueillis avec sympathie et intérêt par les travailleurs, réalisant ainsi un contact resserré avec la vie et l'activité quotidienne dans des secteurs importants de la construction socialiste.

L'Exposition ouverte au Foyer Culturel de Reşiţa, en l'honneur de la journée du 23 Août ainsi que l'Exposition de Hunedoara, parlent de l'amour qui a animé le travail des artistes partis à Reşiţa et Hunedoara pour se documenter. Ces deux expositions ont placé au centre de leur intérêt l'homme nouveau, l'homme du travail socialiste. Les travaux des artistes plastiques au cours de cette campagne de documentation sont un témoignage de leur désir de s'approcher le plus possible du peuple et de la vie.

LES ARTISTES PLASTIQUES SUR LES CHANTIERS D'ONEŞTI — BORZEŞTI

Raluca Iacob

La documentation entreprise par les artistes plastiques à Oneşti sous les auspices de l'Union des Artistes Plastiques, leur contact avec l'ambiance industrielle et avec ceux qui la composent, a ouvert une large perspective pour la création de nombreux travaux. Parmi les résultats du travail déployé par les artistes à Oneşti — localité où l'on construit un vaste combinat chimique ainsi que de nombreux blocs d'habitations destinées aux ouvriers — il faut enregistrer l'exposition ouverte dans cette ville en l'honneur du 23 Août. Les artistes ont soumis leurs premières esquisses au jugement des travailleurs. Les habitants d'Oneşti ont témoigné de la sympathie et de la compréhension envers leurs hôtes qui manient le pinceau et le ciseau. Les conclusions de la documentation recueillie à Oneşti — conclusions particulièrement satisfaisantes — prouvent une fois de plus que la vraie documentation réclame une pénétration intime de la vie dans les centres où la construction du socialisme se poursuit dans le rhythme le plus vif.

PETRAŞCO A VENISE, MESSAGER DE NOTRE RÉALISME

Ion Frunzetti

Dans le cadre de la XXXième Biennale de Venise, la République Populaire Roumaine a présenté une exposition de la graphique roumaine contemporaine et une rétrospective du peintre Gh. Petraşco. A cette occasion, nous publions dans le présent numéro de notre revue l'article de notre critique d'art Ion Frunzetti, article qui constitue une analyse de l'œuvre de ce peintre roumain.

En parcourant une sélection des œuvres de Petraşco — comme celle qui fut envoyée cette année à Venise — on se rend compte du profond réalisme dont l'œuvre de l'artiste fait preuve. Sa création — portraits, nus, paysages, natures mortes — manifeste son intérêt pour l'homme et la nature. Tout ce qui peut mieux suggérer la réalité, est employé avec un sens miraculeux de la mesure et de dosage logique, d'une façon aussi surprenante que simple. Gh. Petraşco traduit la nature dans un langage humain, utilisant en même temps les moyens les plus modernes et les plus naturels. Il tient compte de tous les progès du réalisme en peinture tout en demeurant parfaitement original et nouveau.

CARNET VÉNITIEN (LA XXXième BIENNALE DE VENISE)

Jules Perahim

Ce qui caractérise la XXXième Biennale de Venise, c'est l'effort de ses organisateurs de démontrer que l'art abstrait représente la seule manifestation de l'esprit plastique contemporain. Dans cette Biennale dédiée à l'art abstrait il y a tout de même eu des manifestations intéressantes qui rendent possible une analyse plus large des phénomènes de l'art d'aujourd'hui.

Des pavillons comme celui de l'Union Soviétique, de la Hongrie et de la République Populaire Roumaine ont eu comme base une organisation limpide, un fil conducteur clair.

Se référant aux travaux exposés au pavillon soviétique, Jules Perahim dit: « Leur présentation au milieu de la XXXième Biennale met en relief, avec une acuité particulière, le caractère manifeste, la vigueur et la santé, la lucidité et l'optimisme, élevés ici à la valeur d'un programme esthétique. »

Analysant plus loin la création de certains artistes italiens, l'auteur s'occupe particulièrement de l'œuvre de Renato Guttuso, Giuseppe Zigaina et Mino Maccari.

Jules Perahim procède de même à une analyse succincte mais relevante de l'œuvre du sculpteur roumain C. Brîncuşi représenté par quelques travaux dans cette Biennale.

L'auteur parle, en continuant, des travaux exposés dans le pavillon du Japon en les caractérisant comme « l'expression la plus claire de l'art abstrait qui se trouve en pleine décomposition. »

Parmi les travaux exposés dans le pavillon de la Belgique, Jules Perahim remarque spécialement ceux du sculpteur Oscar Jespers « dont la puissance de représentation réaliste de la figure humaine est imbue d'un optimisme sain » et ceux du peintre Gustave Camus.

Le peintre canadien Jean Paul Lemieux a aussi attiré l'attention de l'auteur par sa palette réduite et subtile, par le montage original des éléments de la composition.

Jules Perahim clôt son article par une analyse sommaire de l'œuvre du peintre maghiare Gyula Derkovits — l'un des grands maîtres de la peinture hongroise — dont la rétrospective a été présentée dans le cadre du pavillon de la Hongrie.

300 ANS DEPUIS LA MORT DE VELASQUEZ

L'académicien G. Opresco

L'Académie de la République Populaire Roumaine a commémoré 300 ans depuis la mort de Velasquez. A cette occasion, l'académicien G. Opresco a fait une communication

qui est une ample analyse de la vie et de l'œuvre du grand artiste, communication que nous publions dans le présent numéro.

SUR QUELQUES PROBLÈMES DE L'ART CONTEMPORAIN (EN CAUSANT AVEC LA GRAPHICIENNE ALLEMANDE LEA GRUNDIG)

Adina Nanu

Au mois d'août, Lea Grundig a visité notre pays pour quelques jours ce qui a offert à notre revue l'occasion d'apprendre quelques-unes des opinions de l'artiste sur l'art contemporain.

Le problème le plus important de l'art actuel est, selon Lea Grundig, son accessibilité, les rapports nouveaux qui s'établissent entre l'art et la classe ouvrière. « L'œuvre d'art devient d'autant plus profonde et attrayante que l'artiste s'exprime plus personnllement à condition qu'il respecte une seule loi, à savoir que ce qu'il exprime soit compris de tout le monde. L'accomplissement de cette exigence ne restreint nullement, d'aucun point de vue, la liberté de l'artiste, bien au contraire, elle lui confère des possibilités infinies de s'exprimer personnellement.

En continuant, Adina Nanu nous apprend les opinions de Lea Grundig sur l'art exercé par les amateurs, que la graphicienne allemande considère comme un moyen important d'éducation artistique des masses et capable de contribuer, en même temps, au progrès de l'art. Adina Nanu termine son article en nous transmettant les impressions de l'artiste allemande sur l'art roumain contemporain.

FRITZ CREMER — ARTISTE ET COMBATTANT

Ulrich Kuhirt

Président du Collège de rédaction de la revue « Bildende Kunst » (L'art plastique)

« En plein déploiement de sa vocation artistique, lié d'une façon indissoluble au peuple et prêt à n'importe quel moment à le servir, à recevoir de lui de nouveaux stimulants et à les lui rendre, de son côté, éducateur de la conscience et du jugement artistique, vrai créateur d'hommes, un des plus grands artistes de notre temps, » — c'est ainsi qu'Ulrich Kuhirt caractérise le sculpteur allemand Fritz Cremer.

Lorsqu'on pense aux arts plastiques de la République Démocratique Allemande, on pense implicitement à Fritz Cremer. Quand on évoque la résistance héroïque des antifascistes allemands, on a devant les yeux le monument sculpté par Cremer en souvenir des victimes de Buchenwald. Quand on veut illustrer, par des exemples éloquents, la vitalité et la fécondité de l'art réaliste contemporain, de l'art socialiste, on pensera à Fritz Cremer. Cette œuvre est étroitement liée au développement même de la République Démocratique Allemande. Dans sa création, Cremer reflète le nouvel ordre en cours de formation, non seulement en tant que chroniqueur fidèle, mais simultanément dans ses grands travnux thématiques indiquant la route qui mène en avant, découvrant dans le présent le noyau de l'avenir, l'homme de demain dans celui d'aujourd'hui.

IL FAUT QUE SIQUEIROS SOIT RENDU À SON ART

Le 9 Août 1960 David Alfaro Siqueiros a été mis en prison. La signification de cet acte arbitraire du gouvernement, on l'apprend, en recherchant l'œuvre et l'activité de l'artiste, indestructiblement liées à la lutte du peuple mexicain contre le fascisme, le capitalisme et l'impérialisme. Des protestations sans nombre stigmatisent l'incarcération du grand peintre muraliste mexicain.

Unissant leur protestation à celle de l'opinion publique progressiste de partout, les artistes de la République Populaire Roumaine adressent au président du Mexique une lettre par laquelle ils demandent la libération de David Alfaro Siqueiros. L'Art Plastique publie cette lettre ainsi qu'un article consacré à la vie et à l'œuvre du grand artiste mexicain.

EN PARCOURANT LES SALLES D'EXPOSITION

L'Exposition « Impressions de voyage de l'U.R.S.S. »

Vasile Drăguț

L'exposition du peintre Gh. Șaru et du graphicien Mihail Gion, fruit de leur voyage fait en l'Union Soviétique, a été en premier lieu une évocation de l'homme soviétique, ouvrier, kolhozien, intellectuel. Cette exposition a réussi à embrasser en partie la vaste grandeur du monde au milieu duquel les deux artistes se sont trouvés pendant quelque temps. Elle a constitué une démonstration utile de la possibilité de représenter, d'une manière variée, les mêmes figures, le même monde. L'auteur de l'article souligne que le réalisme socialiste stimule les styles individuels en favorisant le développement des personnalités artistiques les plus diverses.

L'EXPOSITION EMILIA DUMITRESCO

Gh. Poenaru

Les dessins d'Emilia Dumitresco, réunis en un nouveau cycle intitulé « L'Italie — esquisses de voyage » ont été crayonnés par l'artiste pendant son court voyage, fait à Venise à la XXXième Biennale. Images qui rendent des impressions vives et inédites, les dessins récents d'Emilia Dumitresco reflètent certains aspects significatifs du passé artistique de Venise ainsi que les contradictions sociales du présent. Eliminer les détails, et retenir seulement les traits plastiques essentiels des images, sentir la joie de créer dans des endroits inconnus, voilà les principales qualités du nouveau cycle des dessins qu'Emilia Dumitresco a exposés au mois de septembre aux Galeries d'Art.

DE NOUVEAU LES ARTS DÉCORATIFS

Jack Brutaru

Cette année, en l'honneur du 23 Août, les artistes-décorateurs de la région de Cluj ont organisé une exposition des arts décoratifs et appliqués. L'Exposition régionale de Cluj a constitué un ensemble agreable qui a mis en valeur une série de bons résultats. Il y avait parmi les objects exposés certains qui correspondaient comme intention et réalisation, d'autres d'une réalisation discutable et, enfin, des objets non-réussis tant à cause de la manière dont ils ont été conçus que pour leur exécution. Dans son ensemble mais, spécialement, par ses nombreux tissus, draperies et broderies, l'Exposition a donné lieu à des discussions portant sur les relations entre l'art décoratif actuel et les motifs d'inspiration folclorique.

LE CONGRÈS CONSTITUTIF DE L'UNION DES ARTISTES PLASTIQUES DE LA R.F.S.S.R.

Dans notre dernier numéro nous avons publié un compte-rendu des thèses principales comprises dans le rapport de V.A. Serov présenté au Congrès constitutif de l'Union des Artistes Plastiques de la R.F.S.S.R. Ce numéro continue à nous informer sur les discussions.

Dans ces discussions qui ont porté sur le rapport présenté par V.A. Serov, des problèmes particulièrement importants en ce qui concerne le développement de l'art soviétique ont été entamés. Le secrétaire de l'Union des Artistes Plastiques de la R.F.S.S.R., S. Gherasimov, a parlé sur la tâche qui incombe à l'art soviétique d'enrichir les traditions progressistes de l'art russe.

Les artistes plastiques, représentants des artistes des républiques unionales ainsi que les délégués des républiques autonomes de la Fédération Russe, ont présenté un rapport sur la situation des arts plastiques dans ces républiques. Dans son discours, le peintre B. Joganson s'est référé au problème de la tradition et de l'innovation dans l'art soviétique. D. Șmarinov a touché au problème du style contemporain, qui est la recherche d'une forme artistique contemporaine. Le graphicien E. Kibrik a parlé de la nécessité d'organiser en grand nombre des expositions plus restreintes avec un nombre réduit de travaux, sélectionnés selon le principe thématique.

Le Congrès a accordé beaucoup d'attention au problème de l'éducation esthétique des masses, au problème des moyens et de la propagande artistique et au rôle de l'artiste dans celle-ci. Les travaux du Congrès constitutif de l'Union des Artistes Plastiques de la R.F.S.S.R. se sont terminés par l'élection des organes dirigeants de l'Union de création nouvellement fondée.

★

Le présent numéro de notre revue se clôt, comme d'habitude, par un ample recueil d'informations et de notes plastiques comprises dans les rubriques « Caléidoscope » et « Notes ».

EXPLICATION DES IMAGES

	Page
JULES PERAHIM — Décor pour la pièce de théâtre « Histoire d'Irkutsk » par Alexei Arbuzov	2
TODI CONSTANTINESCO — Décor pour la pièce de théâtre « Mademoiselle Nastasia » par G. M. Zamfiresco	3
MIRCEA MAROSIN — Décor pour la pièce de théâtre « Răzvan et Vidra » par B. P. Hajdeu	4
JULES PERAHIM — Décor pour la pièce de théâtre « La tragédie optimiste » par V. Vișnevski	5
LIVIU CIULEI — Esquisse de décor pour la pièce de théâtre « Les Années noires » par Aurel Baranga et Nicolae Moraru	5
EUGEN COSTACHE — Paysage industriel — *dessin en charbon*	6
PETRE DUMITRESCO junior — Paysage industriel — *huile*	6
Ieunes artistes plastiques travaillant parmi les mineurs de Teliuc	6
JON MURARIU — La gare de Reșița — *huile*	6
RODICA PANDELE — Paysage industriel — *huile*	6
EVA MUNTEANU SCHÖN — La fonderie — *aquarelle*	7
GHEORGHE ROȘU — Portrait d'une soudeuse — *huile*	7
ERVANT NICOGOSIAN — La Porte No. 1 — *huile*	8
ILIE SCHÖN — Ouvrier — *dessin en charbon*	7
CORNELIA DANEȚ — Soudeuse — *charbon*	7
CONSTANTIN BLENDEA — Le laminoir de 1 000 mm — *huile*	8
ELENA UȚĂ — L'usine cokso-chimique de Hunedoara — *huile*	8
MARIN PREDESCO — Dans l'usine — *huile*	8
PROFETA EREMIA — En face du fourneau — *huile*	8
MARIA MIHALACHE — Coin dans l'usine — *huile*	9
MARIA I. TĂLĂPĂNESCO — Aux fourneaux — *aquarelle*	9
SILVIA CAMBIR — Paysage industriel — *aquarelle*	9
GHEORGHE DIMA — Aux fourneaux — *charbon*	9

Page

OCTAV ILIESCO — Soudeur — *plâtre* 10
MIRCEA MUREŞAN — La fabrique de bois de construction Oneşti — *huile* 10
NATALIA MATEI — Le vieux et le nouvel Oneşti — *aquatinta* 10
ELENA BOGDAN — Oneşti — l'Entreprise forestière — *dessin en encre de Chine* .. 12
CONSTANTIN PAULEŢ — La deuxième équipe — *huile* 11
VICTOR RUSU CIOBANU — Soudeurs sur des estacades — *litographie* 12
CONSTANŢA CRIŞAN — La thermocentrale de Borzeşti — *huile* 12
CAMILIAN DEMETRESCO — Paysage d'Oneşti — *huile* 11
VIRGIL MIU — Paysage du nouvel Oneşti — *huile* 11
ION MIŢURCĂ, Toader Nicolae — chef d'équipe (Oneşti) — *dessin en encre de Chine* 12
NICOLAE HILOHI — Laborante — *dessin en charbon* 11
NICOLAE HILOHI, Toma Dumitru — électricien — *dessin en charbon* 11
GHEORGHE PETRAŞCO — Autoportrait — *huile* 13
GHEORGHE PETRAŞCO — Femme en bleu dans l'atelier de l'artiste — *huile* 14
GHEORGHE PETRAŞCO — Paysage de Chioggia — *huile* 14
GHEORGHE PETRAŞCO — Nature morte — *huile* 15
GHEORGHE PETRAŞCO — Paysage marin — *huile* 15
ALEXANDR DEINEKA (U.R.S.S.) — Rue à Rome (*1935*) 16
MACCARI MINO (Italie) — Caprice allemand 17
RENATO GUTTUSO (Italie) — Agglomération dans la ville (*1960*) 17
ALOJZ KLIMO (Tchéchoslovaquie) — Dans le ciel — amour et mort (*1959*) 18
E. FREDERICH (Libéria) — Portrait (*1959*) 18
GUSTAVE CAMUS (Belgique) — Rhythme de filets (pour pècher) *1959* 18
GYULA DERKOVITS (Hongrie) — Pour le pain (*1930*) 19
HERCTOR POLEO (Vénézuela) — Figures (*1958*) 19
RAFAEL ZABALETA (Espagne) — Le couple (*1959*) 19
RAFAEL ZABALETA (Espagne) — Paysan assis (*1960*) 17
RENATO GUTTUSO (Italie) — L'intérieur et les accessoires du studio (*1960*) 17
JEAN PAUL LEMIEUX (Canada) — L'été (*1959*) 20
THÉODORE ROSZAK (Etats Unis) — Museau de fer (*1959*) 20
SANDOR MIKUS (Hongrie) — Femme tressant ses cheveux (*1936*) 20
GETA BRĂTESCO (Roumanie) — Jour de fête (*1959*) 21
CORNELIA DANEŢ (Roumanie) — Le montage des coffrages (*1959*) 21
GY SZABO BELA (Roumanie) — Écureuils (*1957*) 21
VELASQUEZ — Les lances (Musée Prado) — *huile* 22
VELASQUEZ — L'infante Marguerite (Musée Prado) — *huile* 23
VELASQUEZ — Le Pape Innocence X (Palais Doria, Rome) — *huile* 23
VELASQUEZ — Les tisseuses (Musée Prado) — *huile* 24
VELASQUEZ — Marthe et Marie (Galerie Nationale, Londres) — *huile* 25
VELASQUEZ — Venus avec miroir (Galerie Nationale, Londres) — *huile* 25
VELASQUEZ — Apollon dans l'atelier de Vulcain (Musée Prado) — *huile* 26
VELASQUEZ — Buveurs (Bacchus au milieu des paysans — Musée Prado) — *huile* .. 26
JOSIF ROSS — La graphicienne Lea Grundig (R.D.A.) — *dessin en encre de Chine* .. 27
FRITZ CREMER dans son atelier — travaillant au « Monument de Buchenwald» .. 29

Page

FRITZ CREMER — Berthold Brecht (*1956*) — *bronze* 29
FRITZ CREMER — Karl Marx (*1954*) — *bronze* 30
FRITZ CREMER — Mére d'ouvrier (*1937*) — *bronze* 30
FRITZ CREMER — Eve (*1950*) — *plâtre* 31
FRITZ CREMER — Franz Franik (*1954*) — *plâtre et argile* 30
FRITZ CREMER — Le portrait du Prof. Dr. Richard Hamann (*1954*) — *bronze* 30
FRITZ CREMER — Etude pour le Monument mémorial de Ravensbrück (1958) 32
FRITZ CREMER — Du cycle des études antifascistes (*1957*) — *litographie* 32
DAVID ALFARO SIQUEIROS — Autoportrait — *pyroxiline* 33
DAVID ALFARO SIQUEIROS — Une mère paysanne — *huile* 34
DAVID ALFARO SIQUEIROS — La nouvelle démocratie (fragment mural du Palais National des Beaux Arts de Mexique) — *pyroxiline* 34
DAVID ALFARO SIQUEIROS — L'écho des pleurs — *pyroxiline* 34
MIHAIL GION — Enfants au patinage — *dessin* 35
MIHAIL GION — Constructeurs — *dessin* 35
GHEORGHE ŞARU — Les Kolhoziens — *monotype* 36
GHEORGHE ŞARU — Enfants de Léningrad — *monotype* 36
EMILIA DUMITRESCO — La Place d'Espagne — *dessin* 36
EMILIA DUMITRESCO — Ponte Rialto — *dessin* 36
Aspect de l'Exposition 37
FUHRMANN CAROL — Plateau 47
ILEANA VREMIR — Tapis de mur 38
SIMON LENKE — Céramique 38
MARIA CIUPE — Broderie 39
Le peintre Corneliu Baba dans son atelier 31
AUREL POPP — L'enterrement du prolétaire — *huile* 42
AUREL POPP — L'attaque — *huile* 42
MIHAIL LAURENŢIU — La nouvelle charge — *plâtre* 43
VICTOR ROMAN — Métallurgistes — *plâtre* 43
VICTOR ROMAN — Portrait d'ouvrier — *plâtre* 43
IVANA KASSARDJAN — Ouvriers d'acier — *plâtre* 44
SYLVIA RADU — Portrait d'ouvrier d'acier — *plâtre* 44
GHEORGHE COSTIURIN et VICTOR ZEMLICKA — Fresque du hall du Conseil Populaire « I. V. Stalin» — *Bucarest* 44
CORNELIU BABA — Mihail Sadoveanu — *huile* 45
MIHAI ONOFREI — Mihail Sadoveanu — *plâtre* 45
AUREL BĂEŞU — Mihail Sadoveanu — *huile* 45
IOSIF ROSS — Surlov — *dessin en encre de Chine* 46
LÁSZLO MEDNYÁNSKY — Jeune homme — *huile* 46
LÁSZLO MEDNYÁNSKY — A l'abreuvage — *huile* 46
MARINO MAZZACURATI — Projet pour le Monument des Partisans — *Parme* 47
MOHAMMED RACIM — Femmes sur la terrasse 48
MOHAMED ISSIAKHEN — *dessin* 47

CONTENTS OF THE ARTICLES

FOR A DEEP UNDERSTANDING OF REALITY

The study of reality from the high Party principles level, enables the artist to faultlessy direct himself into the problems of his creation, to grasp the moral complexity of the new man, to find the meaning of the new landscape of our country, that is now stamped by the buildings of socialism. Aiming towards an art accessible by the large working masses, the creators are always preoccupied to improve and to make clear the expression means, proper to every domain of art, to make the message of their art come to the heart of the working people. This preoccupation not only narrows the sphere of creative seeking, but opens new perspectives to our realist-socialist art whose base is life itself.

Working with all their power, creating by all their force of talent, our artists, in their most valuable creation are not only attentive witnesses of the present, but also the makers ans witnesses of the future.

PROBLEMS OF THE PRESENT SCENOGRAPHY IN OUR COUNTRY

Analizing the contribution of the scene painter to the success or failure of a show, the art critic Petru Comarnescu raises the problem of the collaboration as close as possible between the stage manager, actors and scene painters, collaboration that is of prime importance in staging a unitary, full of significance performance. The author further pointed out, that our scenography made great strides in the years of people's power, fact that has lead to remarkable achievements.

Dealing on various types of scenographical solutions, the author, pointed out, the successes that have been attained in the last few years, specially mentioning the scenery made by Jules Perahim for the plays: "A Tale from Irkutsk" by Alexei Arbuzov, "The optimist Tragedy" by V. Vîsnevski and „The Bath" by V. Maiakovski — where the constructive — scenery was used.

Succesful pictoral scenery were those made by Mircea Marosin — for the Rumanian historical plays: "Sunset", "Despot Vodă", and "Răzvan and Vidra".

The author of the article shows the excellent pictorial qualities of the scenery for the play "Three Sisters" by A. P. Cehov made by A. Brătășanu — and those made by Teodor Constantinescu for the play "Miss Nastasia" by G. M. Zamfirescu.

THE ART AT ITS SOURCE

by George Muntean

The large documentation of the artists organized this year by the Plastic Artists' Union by means of teams spread in some regions of the country must be considered an important step towards the finding out of the most easy and fecund ways for the creation of valuable works, for the close relation between the artist and the people, for the artistic education of the masses. Going in the great industrial centres as Onești, Hunedoara, Reșița or in collectivized Dobrogea, the plastic artists organized in teams were met with love and interest by the working people, realizing a close contact with everyday life and activity that develops in important sectors of the socialist construction.

The exhibition opened at the Reșița Culture House to the 23d of August, as well as the Hunedoara one, tell about the love for their work of the artists that have gone into documentation to Reșița and Hunedoara. Both exhibitions have in the centre, the new man, the man of the socialist work.

The works created by the plastic artists in this documentation speak about their preoccupation of comming into close contact with the people, to know its life.

PLASTIC ARTISTS ON THE ONEȘTI—BORZEȘTI WORKING SITES

By Raluca Iacob

The documentation of the plastic artists, at Onești under the auspices of the Plastic Artists' Union, the contact with the industrial ambiance and its makers, have opened the perspective of creating numerous works. Among the results of the work of the plastic artists in Onești, — site where a great chemical works, as well as numerous apartment houses for the workers — are being built — we must register the exhibition held here to the 23d of August. The first sketches have been presented to the judge of the workers. The inhabitants of Onești with love and understanding took great interest in their guests, that handle the brush and the chisel. The conclusions of the documentation at Onești, are highly positive, we have a new proof that documentation requires an intimate penetration into the everyday life of the places where socialism is being built in the most vivid rithm.

PETRASCU AT VENICE, MESSENGER OF OUR REALISM

by Ion Frunzetti

At the XXX Venice Biennal Exhibition, the Rumanian People's Republic has presented a Rumanian Contemporary Graphic art exhibition and a retrospective exhibition of the painter Gh. Petrașcu. On this occasion we publish the article of the art critic Ion Frunzetti, that is an analisis of the work of the Rumanian painter. Passing into review a selection from the works of Petrașcu — like the one sent this year to Venice — we have a proof of the profound realism of the artist's work.

Everything in his creation, portraits, nudes, landscapes, still lifes, show interest for man and nature. Everything that may suggest reality is used with a wonderful feeling of measure and logical dosage, the more surprisingly the more simple, Gh. Petrașcu transposes nature by the most modern and natural means, taking into account all progress of realism in picture, being at the same time perfectly original and new.

VENETIAN NOTES (The XXXth BIENNALE IN VENICE)

by Jules Perahim

The XXXth Biennale in Venice is characterized by the organizers' effort at demonstrating that abstractionism is the only manifestation of contemporary plastic spirit. At this Biennale, dedicated to abstractionism, there are also interesting manifestations that make possible a deeper analize of to day's art phenomena. Pavilions as that of the U.S.S.R., Hungary, of the Rumanian P.R. have a clear organization, a straight leading thread. Referring himself to the works exhibited in the Soviet pavilion, Jules Perahim says: "Their presence at the XXXth Biennale, outlines with much acuity, the manifest character, the vigour and health, lucidity and optimism that are here, raised at the level of an esthetic programme".

Further, analizing the creation of some of the Italian artists, the author insists especially upon the works of Renato Guttuso, Giuseppe Zigaina and Mino Maceari.

Jules Perahim makes also a short but deep analisis of the work of the Rumanian sculptor C. Brîncuși — that was reprezented by a few works at the Biennale.

Then, the author speaking about the works exhibited in the Japanese pavillion characterizes them as: — The most clear expression of abstract art — in full decay".

Among the exhibited works in the Belgian pavillion, Jules Perahim remarks especially those made by Oscar Jespers, "whose power of realistically representing the human figure is full of sound optimism" and those signed by the painter Gustave Camus.

The Canadian painter Jean Paul Lemieux, by his reduced and subtle palette, by the new setting of the compositional elements, has also drawn the attention of the author.

Jules Perahim ends his article, with a short analisis of the work signed by the Hungarian painter: Gyula Derkovits — one of the great masters of Hungarian painters whose retrospective exhibition was presented at the Hungarian pavilion.

COMMEMORATION OF 300 YEARS SINCE VELASQUEZ' DEATH

by Acad. G. Oprescu

At the Rumanian People's Academy 300 years since the death of Velasquez were commemorated. On this occasion, acad. G. Oprescu, held a dissertation — an ample analisis of the life and work of the great artists, — that we publish in the present issue.

ON SOME PROBLEMS OF CONTEMPORARY ART

(Discussion with the German Graphician Lea Gründig)

by Adina Nanu

In August, Lea Gründig visited our country for a few days, and thus, she imparted us some of her opinions upon the problems of contemporary art.

Lea Gründig considers as the most important problem of today art, its accessibility, the new relations that are being established between art and the working class. "The work of art becomes the more attractive and deep, the more personally the artists expresses himself, on condition that he observe one only rule — that he exteriorize it so that every one should understand him. This rule by no means limits the artist's freedom, on the contrary, permits infinite means of personal expression.

Further, Adina Nanu, relates us the artist's opinion on the amateurs' art that she considers an important means of artistic education of the masses that is able at the same time, to contribute to the progress of art. Adina Nanu ends the article telling us the impressions of the german artist on contemporary Rumanian art.

FRITZ CREMER — ARTIST AND FIGHTER

by Ulrich Kuhirt

chairman of the Editorial Staff of the "Bildende Kunst" review

"In full development of artistic vocation, indestructibly attached to the people and always ready to serve him, to get from him, and to give him new impulses, an educator of concience and capacity of judging art, a real creator of men, one of the most important artists of our epoch" — thus characterizes Ulrich Kuhirt, the german sculptor.

When you refer to the plastic of the German Democratic Republic you implicitly refer to Fritz Cremer. When you evoke the fight of opposition of the antifascists in Germany, in front of your eyes there appears the monument carved by Cremer in the memory of the Buchenwald victims. When you want to exemplify by telling facts the vitality and fecundity of the realist art of our times, of the socialist art, you refer to the work of Fritz Cremer. It is closely linked to the development of the german Democratic Republic itself, but Cremer mirrors in his creation the new shaping system, not only as a faithful chronicler, but his great thematical works, show at the same time the way ahead, discover in the present time, the seed of the future time, the man of tomorrow in the to day one.

SIQUEIROS MUST BE RENDERED TO HIS CREATION

On the 9th of August 1960 the Mexican painter David Alfaro Siqueiros was put into prison. You may find the significance of the arbitrary act of the Governament, studying the work and activity of the artist, indestructibly linked to the fight of the Mexican people against fascism, capitalism and imperialism. An infinite number of protests brand the imprisonment of the great Mexican mural painter.

Joining their protest to that of the progressive public opinion of everywhere the artists in the Rumanian P.R. adress the President of Mexico a letter that asks the liberation of David Alfrao Siqueiros. The "Plastic Art" Review, publishes this letter and an article consacrated to the life and work of the great Mexican artist.

IN THE EXHIBITION HALLS

The Exhibition "Travelling Impressions from the U.S.S.R.

by Vasile Drăguț

The result of the travel in the U.S.S.R., the exhibition of the painter Gh. Saru and of the graphician Mihail Gion, was first of all an evocation of the Soviet man, worker, kolchoz worker, intellectual, an exhibition that has succeded in rendering something of the greatness of the land where the two Rumanian artists have traveled for a time. The exhibition was a usefull demonstration of the possibilities of rendering in different ways the same figures, the same world. The author of the article underlines the fact that socialist realism stimulates the individual styles, favours the development of the most diverse artistic personalities.

THE EXHIBITION "ITALY — TRAVEL SKETCHES"

by Gh. Poenaru

The new cycle of drawings of Emilia Dumitrescu, "Italy — travel sketches" have been outlined by the artist during a short stay in Venice, at the XXXth Biennale. Images that render vivid, inedited impressions, the recent drawings of Emilia Dumitrescu, mirror some significant aspects of the artistic past of Venice, as well as the social contradictions of today. To remove the details, to retain only the essential plastic features of the images, to express the feeling of happiness at drawing in the middle of new places, these are the main qualities of the cycle of drawings exhibited by Emilia Dumitrescu in September at the Art Galleries.

AGAIN SOMTHING ON DECORATIVE ARTS

by Jack Brutaru

This year, in honour of August 23 the decorative artists in the Cluj region have organized an exhibition of decorative and applied art. This exhibition, very aggreable in general has shown a number of praiseworthy results. There were present in the exhibition many valorous objects, beautiful in intentions and realisation, others of a doubtful creation and others unsucessful owing to conception and execution too.

The exhibition in its enssemble, but especially by its numerous tissues, draperies and sewings, has raised vivid discussion on the report between to day decorative art and the folklore inspiration.

THE CONSTITUTIVE CONGRESS OF THE PLASTIC ARTISTS'

UNION IN THE R.F.S.S.R.

In the last issue we have published an account on the principal theses comprised in the report held by V.A. Serov at the Constitutive Congress of the Plastic Artists' Union in the R.F.S.S.R. Here we continue to give information on the debates.

In the discussions on the margin of the report held by V. A. Serov, very important problems on the developments of Soviet Art were raised. The secretary of the P.AU. in the R.F.S.S.R., S. Gherasimov, spoke about the task of the Soviet art, of enriching the progressive traditions of Russian art. The plastic artists, representing the artists of the Unional republics as well as the delegates of the autonomous republic of the Russian Federation have presented a report on the situation of the plastic art in these republics. The painter B. Ioganson refered himself in his speech to the problem of tradition and innovation in Soviet art. D. Șmarinov has attained the problem of contemporary style, of the seeking of contemporary artistic forms. The graphician E. Kibrik raised the problem of the necessity of organizing a greater number of limited exhibitions, with a little number of works, sellected on the thematic principle.

The congress payed great attention to the problem of the estetic education of the masses, to the problem of the ways and means of propagating art and the role of the artist. The proceedings of the Constitutive Congress of the P.A.U. in the R.F.S.S.R. took an end with the election of the leading body of the newly founded Union of creation.

★

The present number of our review ends, as usually, by a rich sellection of plastic notes and information that make up the columns "Kaleidoscope" and "Notes".

LIST OF REPRODUCTIONS

	Page
JULES PERAHIM — Scenery for the play "A tale from Irkutsk" by Alexei Arbuzov.	2
TODI CONSTANTINESCU — Scenery for the play "Miss Nastasia" by G. M. Zamfirescu	3
MIRCEA MAROSIN — Scenery for the play "Răzvan and Vidra" by B. P. Hașdeu	4
JULES PERAHIM — Scenery for the play "The Optimistic Tragedy" by V. Vishnevsky	5
LIVIU CIULEI — Sketch of scenery for the play "Dark Years" by Aurel Baranga and Nicolae Moraru	5
EUGEN COSTACHE — Industrial landscape — *drawing in coal*	6
PETRE DUMITRESCU junior — Industrial landscape — *oil*	6
Young plastic artists working in the middle of the miners at Teliuc	6
ION MURARIU — The Reșița railway station — *oil*	6
RODICA PANDELE — Industrial landscape — *oil*	6
EVA MUNTEANU SCHON — At the foundry — *aquarelle*	7
GHEORGHE ROSU — Portrait of welder — *oil*	7
ERVANT NICOGOSIAN — Gate number 1 — *oil*	8
ILIE SCHON — Worker — *drawing in coal*	7
CORNELIA DANEȚ — Welder — *coal*	7
CONSTANTIN BLENDEA — The 1,000 m. rolling mill — *oil*	8
ELENA UTA — The coke — chemical works Hunedoara — *oil*	8
MARIN PREDESCU — Inside the plant — *oil*	8

	Page
PROFETA EREMIE — In front of the furnace — *oil*	8
MARIA MIHALACHE — Corner in a plant — *oil*	9
MARIA I. TĂLĂPĂNESCU — At the furnaces — *aquarelle*	9
SILVIA CAMBIR — Industrial landscape — *aquarelle*	9
GHEORGHE DIMA — At the furnaces — *coal*	9
OCTAV ILIESCU — Welder — *gypsum*	10
MIRCEA MUREȘAN — The Onești timber factory	10
NATALIA MATEI — New and old Onești — *aquatinte*	10
ELENA BOGDAN — Onești — Forestry works — *Indian ink*	12
CONSTANTIN PAULEȚ — Schift II — *oil*	11
VICTOR RUSU CIOBANU — Welders on the scaffolds — *lithograpgy*	12
CONSTANȚA CRIȘAN — The Borzești thermo-power station — *oil*	12
CAMILIAN DEMETRESCU — Landscape in Onești — *oil*	11
VIRGIL MIU — Landscape in the new Onești — *oil*	11
ION MIȚURCĂ — Toader Nicolae — teamster (Onești) — *drawing in Indian ink*	12
NICOLAE HILOHI — Laboratory worker — *drawing in coal*	11
NICOLAE HILOHI, Toma Dumitru — electrician — *drawing in coal*	11
GHEORGHE PETRAȘCU — The painter by himself — *oil*	12
GHEORGHE PETRAȘCU — Woman in blue in the studio of the artist — *oil*	14
GHEORGHE PETRAȘCU — Landscape at Chioggia — *oil*	14

Page

GHEORGHE PETRAŞCU — Still life — *oil* 15
GHEORGHE PETRAŞCU — Landscape, marine — *oil* 15
ALEXANDR DEINEKA (U.S.S.R.) — A street in Rome (1935) 16
MACCARI MINO (Italy) — German caprice 17
RENATO GUTTUSO (Italy) — Crowd in the town (1960) 17
ALOJZ KLIMO (Czechoslovakia) — In heaven — love and death (1959) 18
E. FREDERICH (Liberia) — Portrait (1959) 18
GUSTAVE CAMUS (Belgium) — Rithm of networks (1959) 18
GYULA DERKOVITS (Hungary) — For bread (1930) 19
HECTOR TOLEO (Venezuela) — Figures (1958) 19
RAFAEL ZABALETA (Spain) — The pair (1959) 19
RAFAEL ZABALETA (Spain) — Peasant sitting (1960) 19
RENATO GUTTUSO (Italy) — Interior and accessories for study (1960) 10
JEAN PAUL LEMIEUX (Canada) — Summer (1959) 20
THEODORE ROSZAK (U.S.A.) — Iron muzzle (1959) 20
SANDOR MIKUS (Hungary) — Woman plaiting her hair 21
GETA BRĂTESCU (Rumania) — Holiday (1959) 21
CORNELIA DANET (Rumania) — Mounting the shutterings (1959) 21
GY SZABO BELA (Rumania) — Squirrels (1957) 22
VELASQUEZ — The spears (Prado Museum) — *oil* 23
VELASQUEZ — The Infante Margueritte (Prado Museum) — *oil* 23
VELASQUEZ — Pope Inocent X (Doria Palace, Rome) — *oil* 24
VELASQUEZ — Weavers (Prado Museum) — *oil* 25
VELASQUEZ — Marta and Maria (National Gallery, London) — *oil* 25
VELASQUEZ — Venus with mirror (National Gallery, London) — *oil* 26
VELASQUEZ — Apollo in the workshop of Vulkanus 27
VELASQUEZ — Drinkers (Bacchus in the middle of the peasants) (Prado Museum) — *oil* 24
IOSIF ROSS — The graphician Lea Grundig (G.D.R.) — *drawing in Indian ink* 22
FRITZ CREMER — in his studio working at the "Buchenwald Monument" 22
FRITZ CREMER — Bertolt Brecht (1956) — *bronze* 27
FRITZ CREMER — Karl Marx (1954) — *bronze* 39
FRITZ CREMER — Mother of worker (1937) — *bronze* 33
FRITZ CREMER — Eva (1957) — *gypsum* 30
FRITZ CREMER — Franz Franik (1954) — *gypsum and clay* 39
FRITZ CREMER — Portrait of Professor Doctor Richard Hamann (1954) — *bronze* 30
FRITZ CREMER — Study for the Memorial Monument in Ravenbruch (1958) 30

Page

FRITZ CREMER — From the cycle antifascist study (1957) — *lithography* 31
DAVID ALFARO SIQUEIROS — Self — portrait — *pyroxilyne* 31
DAVID ALFARO SIQUEIROS — A peasant mother — *oil* 30
DAVID ALFARO SIQUEIROS — The new democracy (mural fragment at the National Palace of Fine Arts in Mexico) — *pyroxilyne* 34
DAVID ALFARO SIQUEIROS — The echo of mournings — *pyroxilyne* 34
MIHAIL GION — Children skating — *drawing* 35
MIHAIL GION — Builders — *drawing* 36
GHEORGHE SARU — Kolchozers — *monotype* 36
GHEORGHE SARU — Children in Leningrad — *monotype* 36
EMILIA DUMITRESCU — The Spanish Square — *drawing* 36
EMILIA DUMITRESCU — Ponte Rialto — *drawing* 36
An aspect of the exhibition 37
FUHRMANN CAROL — Tray 37
ILEANA VREMIR — Wall carpet 38
SIMON LENKE — Ceramics 39
MARIA CIUPE — Embroidery 38
The painter Corneliu Baba in his studio 41
AUREL POPP — The burrial of the proletarian — *oil* 42
AUREL POPP — The attack — *oil* 42
MIHAIL LAURENŢIU — A new charge — *gypsum* 42
VICTOR ROMAN — Workers in metallurgy — *gypsum* 43
VICTOR ROMAN — Portrait of worker — *gypsum* 43
IVANA KASSARDJAN — Steel workers — *gypsum* 43
SILVIA RADU — Portrait of steelworker — *gypsum* 44
GHEORGHE COSTIURIM and VICTOR ZEMLIKA — Fresco in the hall of the People's Council „I. V. Stalin" — *Bucharest* 44
CORNELIU BABA — Mihail Sadoveanu — *oil* 45
MIHAI ONOFREI — Mihail Sadoveanu — *gypsum* 45
AUREL BĂEŞU — Mihail Sadoveanu — *oil* 46
IOSIF ROSS — Surlov — *drawing in Indian ink* 46
LASZLO MEDNYANSZKY — Country lad — *oil* 46
LASZLO MEDNYANSZKY — At watering — *oil* 46
MARINO MAZZACURATI — Project for the Monument of the Partisans, Parm.. 47
MOHAMMED RACIM — Women on the terrace 48
MOHAMED ISSIAKHEN — *Drawing* 47

INHALT DER ARTIKEL

FÜR EIN TIEFERES ERKENNEN DER WIRKLICHKEIT

Das Erfassen der Wirklichkeit sowohl von einem hohen prinzipiellen als auch von einem vom Parteigeiste erfüllten Standpunkte bedeutet für den Künstler eine wesentliche Erleichterung, sich vor Irrtümern freizuhalten, sich einen anleitenden Überblick über die Probleme des Schaffens anzueignen, die sittliche Vielgestaltigkeit des neuen Menschen zu durchdringen sowie den Sinn der neuen Landschaft zu deuten, denen die Bauten des Sozialismus ihr Gepräge verliehen haben. In ihrem Streben nach einer Kunst, die den Massen der Werktätigen so zugänglich als dies nur möglich ist, sein soll, sind die Kunstschöpfer ständig bemüht, die einem jeden besonderen Gebiete der Kunst eigenen Ausdrucksmittel zu vervollkommnen und zu klären, damit die wahre Botschaft des Werkes bis in das Herz des arbeitenden Menschen dringe. Dieses bewusste Streben ist weit davon entfernt, die Sphäre des künstlerischen Suchens einzuengen, sie eröffnet vielmehr, dank der Reichhaltigkeit, die das Leben selbst bietet, stets weitgesteckter Ausblicke für unsere realistisch-sozialistische Kunst.

Unsere Künstler, die sich mit ihrer ganzen Kraft und der Fülle ihrer Begabung in die schöpferische Tätigkeit eingereiht haben, sind dank ihrer wertvollsten Schöpfungen nicht nur verständnisvolle, aufmerksame Zeugen der Gegenwart, sondern werden — eben durch diese ihre Schöpfungen — auch Vollbringer und Zeugen der Zukunft sein.

PROBLEME DER BÜHNENGRAPHIK UNSERES LANDES

Petru Comarnescu

Im Zusammenhang mit der Untersuchung des Problems, in welchem Masse der Bühnenmaler zum Erfolge oder Misserfolge einer Theateraufführung beitragen kann, wirft der Kunstkritiker Petru Comarnescu gleichzeitig das Problem einer möglichst geschlossenen und engen Zusammenarbeit zwischen Regisseur, Schauspieler und Bühnengraphiker auf, einer Zusammenarbeit, die von ausschlaggebender Bedeutung für die Verwirklichung einer einheitlichen und sinnvollen Theateraufführung ist. Der Verfasser betont weiterhin den Aufschwung, den in den Jahren der Volksmacht die Bühnenkunstgraphik in unserem Lande verzeichnet, und der zu beachtenswerten Verwirklichungen geführt hat.

Der Verfasser des Artikels befasst sich mit den verschiedenen bühnengraphischen Lösungsformen und Typen und erwähnt die in den letzten Jahren verzeichneten Erfolge. Er bespricht besonders eingehend die Bühnenausstattungen, die Jules Perahim zu den Theaterstücken: ,,Geschichte von Irkutsk" von Alexei Arbuzov, zur ,,Optimistischen Tragödie" von V. Vişnevski und zum ,,Bade" von V. Majakovski entworfen hat, alles Aufführungen, in denen die konstruktive Bühnenausstattung zur Geltung kam.

Als Erfolge auf dem Gebiete des malerischen Bühnenschmuckes führt Petru Comarnescu die geschichtlichen rumänischen Dramen ,,Sonnenuntergang", ,,Fürst Despot", ,,Răzvan und Vidra" an, die vom Bühnenmaler Mircea Marosin stammen. Ferner betont der Verfasser des Artikels die besonderen malerischen Vorzüge der Ausstattungen der Theaterstücke ,,Drei Schwestern,, von A.P. Tschechow, die A. Brătăşanu entworfen hat sowie jene von Teodor Constantinescu stammende von ,,Fräulein Nastasia".

DIE KUNST AN IHREN QUELLEN SELBST

George Muntean

Die in diesem Sommer vom Verbande der Bildenden Künstler im Rahmen einiger, in gewissen Landesregionen aufgeteilten Brigaden in die Wege geleitete umfassende Dokumentierung der Künstler muss als ein bedeutsamer Schritt nach vorwärts gedeutet werden, der danach angetan ist, die günstigsten und fruchtbarsten Vorbedingungen zur Schaffung wertvoller Werke herbeizuführen, die Künstler ferner aufs innigste mit dem Volke zu verbinden und schliesslich die Massen künstlerisch zu erziehen. Die in Brigaden organisierten bildenden Künstler, die in die grossen Industriezentren von Oneşti, Hunedoara, Reşiţa oder in die kollektivisierte Dobrogea auszogen, wurden von den Werktätigen mit liebevoller Freundschaft und Interesse aufgenommen. Es wurde hierdurch eine enge Verbundenheit mit dem Leben und der alltäglichen Tätigkeit, die sich in diesen so wichtigen Abschnitten des sozialistischen Aufbaues entfaltet, erreicht.

Die im Kulturhause von Reşiţa zu Ehren des 23. August eröffnete Ausstellung, ferner jene von Hunedoara, sind ein Ausdruck der Liebe, mit der die zur Dokumentierung nach Reşiţa und Hunedoara gereisten Künstler ihre Arbeiten ausgeführt haben. Der Mittelpunkt beider Ausstellungen ist der neue Mensch, der Mensch der sozialistischen Arbeit. Die von den bildenden Künstlern gelegentlich dieser Dokumentierung verwirklichten Arbeiten verdolmetschen ihr offensichtliches Bestreben, sich dem Volke weitgehendst zu nähern, sein Leben tiefgehendst kennenzulernen.

DIE BILDENDEN KÜNSTLER AUF DEN ARBEITSSTÄTTEN VON ONEŞTI—BORZEŞTI

Raluca Iacob

Die von den bildenden Künstlern in Oneşti, unter den Auspizien des Verbandes der Bildenden Künstler, durchgeführte Dokumentierung, die Fühlungnahme mit der industriellen Umwelt und ihren Schöpfern, eröffnet den Ausblick für zahlreiche künftige Arbeiten. Unter den Ergebnissen der von den bildenden Künstlern in Oneşti geleisteten Arbeit, jenem Orte, in dem ein grosses Koks-sowie ein chemisches Kombinat, desgleichen zahlreiche, für die Arbeiter bestimmten Wohnungsblocks errichtet werden, ist mit voller Berechtigung die zu Ehren des 23. August in dieser Stadt eröffnete Ausstellung anzuführen. Die ersten Skizzen wurden von den Künstlern selbst dem Urteile der Arbeiter unterbreitet. Die Bewohner von Oneşti bewiesen für ihre Gäste, die den Pinsel und Meissel handhaben, freundschaftlichstes, verständnisvollstes Interesse. Die aus der in Oneşti vorgenommenen Dokumentierung sich ergebenden, ganz besonders positiven Schlussfolgerungen sind ein neuer Beweis dafür, dass diese Dokumentierung eine innige Durchdringung des städtischen Lebens überall dort erheischt, wo der Sozialismus in seinem lebendigsten Rhythmus aufgebaut wird.

PETRAŞCU IN VENEDIG, EIN BOTE UNSERER REALISTISCHEN RICHTUNG

Ion Frunzetti

Im Rahmen der XXX. Biennale von Venedig, führte die Rumänische Volksrepublik eine Ausstellung der zeitgenössischen rumänischen Graphik sowie eine rückblickende Ausstellung des Malers Gh. Petraşcu vor. Aus diesem Anlasse veröffentlichen wir in der vorliegenden Nummer unserer Zeitschrift einen Artikel unseres Kunstkritikers Ion Frunzetti, der eine Analyse des Werkes dieses rumänischen Malers darstellt.

Wenn man die Auslese der Werke Petraşcus überblickt — so wie sie in diesem Jahre nach Venedig geschickt wurde — ergibt sich ohne weiteres der Beweis des tiefgehenden Realismus, den das Werk des Künstlers ausströmt. Alles in seiner Schöpfung — Porträts, Akte, Landschaften, Stilleben — weist auf sein Interesse für den Menschen und die Natur hin. Alles, was die Wirklichkeit nachhaltig einzuflössen vermag, ist mit einem ans Wunder grenzenden Sinn des Mahses und logischer Abtönung ausgenützt, in einer ebenso überraschenden als einfachen Weise. Petraşcu verdolmetscht die Natur in die menschliche Sprache mit den ebenso modernsten als auch selbtverständlichsten Hilfsmitteln, er berücksichtigt jeden Fortschritt des Realismus in der Malerei und ist dabei vollkommen originell und neu.

HEFT AUS VENEDIG

(Die XXX. Biennale von Venedig)

Jules Perahim

Die XXX. Biennale von Venedig ist bezeichnend für das Bemühen ihrer Veranstalter, darzulegen, dass der Abstraktizismus die einzige Offenbarung des zeitgenössischen bildenden Geistes darstelle. In dieser dem Abstraktizismus gewidmeten Biennale sind jedoch auch interessante Kundgebungen anzutreffen, die eine umfassendere Untersuchung der derzeitigen Kunsterscheinungen ermöglichen. Pavillione, wie jener der Sowetunion, Ungarns oder der RVR, beruhen auf einem durchsichtigen Aufbau, auf einem klaren Leitgedanken.

Über die im Sowjetpavillion ausgestellten Arbeiten äussert sich Jules Perahim wie folgt: ,,Ihre Vorführung inmitten der XXX. Biennale beweist mit besonderer Schärfe ihren offensichtlichen Charakter; ihre Kraft und Gesundheit, Klarheit und Optimismus, die hier auf den Wert eines ästhetischen Programmes erhoben sind."

Bei der weiteren Prüfung der ausgestellten Arbeiten befasst sich der Verfasser mit den Werken einiger italienischer Künstler, von denen jene Renato Guttosos, Giuseppe Zigainas und Mino Maccaris sein besonderes Augenmerk auf sich lenken.

Jules Perahim untersucht desgleichen in bündiger, jedoch aufklärender Weise das Werk des rumänischen Bildhauers C. Brîncuşi, der auf dieser Biennale mit einigen Arbeiten vertreten ist.

Der Verfasser äussert sich weiter über die im Pavillone Japans ausgestellten Arbeiten, die er als „den klarsten Ausdruck der in völliger Auflösung begriffenen abstrakten Kunst" bezeichnet.

Von den im Pavillone Belgiens ausgestellten Arbeiten, erwähnt Jules Perahim besonders jene des Bildhauers Oscar Jespers „dessen realistische Darstellungskraft des menschlichen Antlitzes voll gesunden Optimismus ist" sowie diejenigen des Malers Gustave Camus.

Auch der kanadische Maler Jean Paul Lemieux zog durch sein einfaches, jedoch feinfühlendes Farbenspiel, durch den originellen Aufbau der Elemente der Komposition, das Augenmerk des Verfassers auf sich.

Jules Perahim beschliesst seinen Artikel mit einer kurzgefassten Untersuchung des Werkes des maghiarischen Malers Gyula Derkovits — einer der grossen Meister der ungarischen Malkunst —, dessen rückblickende Ausstellung im Rahmen des Pavillons Ungarns vorgeführt wurde.

DREIHUNDERTJÄHRIGE GEDÄCHTNISFEIER SEIT DEM TODE VON VELASQUEZ

Akademiker G. Oprescu

Im Rahmen der Akademie der Rumänischen Volksrepublik fand die dreihundertjährige Gedächtnisfeier seit dem Tode von Velasquez statt. Aus diesem Anlass erstattete der Akademiker G. Oprescu einen inhaltsvollen Bericht, der eine ausführliche Prüfung des Lebens und des Werkes des grossen Künstlers darstellt, und den wir in der vorliegenden Nummer veröffentlichen.

UBER EINIGE PROBLEME DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

(Gespräch mit der deutschen Graphikerin Lea Grundig)

Adina Nanu

Im Laufe des Monates August besuchte Lea Grundig unser Land, was unserer Zeitschrift die Gelegenheit bot, gewisse Meinungen der Künstlerin im Zusammenhang mit den Problemen der zeitgenössischen Kunst kennenzulernen.

Lea Grundig erachtet als das bedeutsamste Problem der gegenwärtigen Kunst ihre Zugänglichkeit, die neuen Beziehungen, die sich zwischen der Kunst und der Arbeiterklasse gestalten. „Das Kunstwerk wird in dem Masse tiefer und anziehender, in dem der Künstler sich selbst persönlich ausdrückt und äussert, dies jedoch unter der Bedingung, dass er ein einziges Gesetz einhalte, das erheischt, dass seine Verkörperung im Kunstwerke von Allen verstanden werde. Die Erfüllung dieses Verlangens schmälert jedoch nicht im geringsten die Künstlerfreiheit und gestattet unendliche Ausdrucksmöglichkeiten."

Weiterhin spricht Adina Nanu von den Meinungen der Künstlerin Lea Grundig über die Laienkunst, die die deutsche Graphikerin als ein wesentliches Mittel zur künstlerischen Erziehung der Massen ansieht, und die gleichzeitig zum Fortschritte der Kunst beizutragen vermag. Adina Nanu schliesst ihren Artikel mit der Wiedergabe der Eindrücke, die die deutsche Künstlerin im Zusammenhang mit der zeitgenössischen rumänischen Kunst mitgenommen hat.

FRITZ CREMER — KÜNSTLER UND KÄMPFER

Ulrich Kuhirt

Präsident des Redaktionskollegiums der Zeitschrift „Bildende Kunst"

„In voller Entfaltung seiner künstlerischen Sendung, unzertrennlich mit dem Volke verknüpft und stets bereit, ihm zu dienen, von ihm neue Anregungen zu empfangen und, seinerseits, Anregungen ausströmen zu lassen, ein Erzieher des Gewissens und der künstlerischen Urteilsfähigkeit, ein wahrer Menschenformer, einer der bedeutendsten Künstler unserer Zeit", — so charakterisiert Ulrich Kuhirt den deutschen Bildhauer Fritz Cremer.

Wenn sich Jemand auf die bildende Kunst der Deutschen Demokratischen Republik bezieht, so bezieht er sich selbstverständlich, ohne weiteres, auf Fritz Cremer. Wenn an den heldenhaften Widerstandskampf der Antifaschisten Deutschlands gemahnt wird, so erscheint vor den Augen das von Cremer zur Erinnerung an die Opfer von Buchenwald gemeisselte Denkmal. Wenn mit beredten Beispielen die Lebenskraft und Fruchtbarkeit unserer Zeit, der Epoche der sozialistischen Kunst, beleuchtet werden soll, wird das Werk Fritz Cremers angeführt. Es ist aufs engste mit der wahren Entwicklung der Deutschen Demokratischen Republik verknüpft. Cremer spiegelt jedoch in seiner Schöpfung die neue, im Werden begriffene Ordnung nicht bloss als ein treuer Chronist wider, seine grossen thematischen Arbeiten weisen gleichzeitig den Weg nach vorwärts, sie entdecken in der Gegenwart den Kern der Zukunft, den Mann von morgen in dem von heute.

SIQUIEROS MUSS SEINER KUNST WIEDERGEGEBEN WERDEN

Am 9. August 1960 wurde David Alfaro Siqueiros ins Gefängnis geworfen. Der willkürliche Sinn dieser Regierungshandlung wird offenbar, wenn man das Werk und das Schaffen des Künstlers untersucht, die unzertrennbar mit dem Kampfe des mexikanischen Volkes gegen den Faschismus, Kapitalismus und Imperialismus verknüpft sind. Unzählige Proteste brandmarken die Einkerkerung des grossen mexikanischen Wandmalers.

Die Künstler der RVR schliessen sich mit ihrem Protest dem der fortschrittlichen öffentlichen Meinung von überall an und richten an den Präsidenten Mexikos ein Schreiben, in dem sie die Freilassung David Alfaro Siqueiros fordern. Die Zeitschrift „Arta Plastică" („Bildende Kunst") veröffentlicht diesen Brief sowie einen, dem Leben und dem Werke des grossen mexikanischen Künstlers gewidmeten Artikel.

IN DEN AUSSTELLUNGSSÄLEN

Die Ausstellung: Reiseeindrücke aus der U.d.S.S.R.

Vasile Drăguţ

Die Ausstellung des Malers Gh. Şaru und des Graphikers Mihail Gion, die gemeinsame Frucht ihrer Reise in die Sowjetunion, war in erster Linie eine Würdigung des Sowjetmenschen, — Arbeiter, Kolhozniks, Intelektuellen —, eine Ausstellung, der es gelang, einen weiten Teil der Erhabenheit jener Welt zu umfassen, in deren Mitte sich die beiden rumänischen Künstler eine Zeitlang aufhielten. Die Ausstellung bedeutete eine nützliche Darstellung der Möglichkeit, dieselben Figuren, dieselbe Welt, jedoch verschiedenartig wiederzugeben.

Der Verfasser des Artikels betont, dass der sozialistische Realismus den individuellen Stil ansporn und die Entwicklung der verschiedensten künstlerischen Persönlichkeiten fördert.

DIE AUSSTELLUNG EMILIA DUMITRESCUS

Gh. Poenaru

Der neue Zyklus von Zeichnungen Emilia Dumitrescus, die die Benennungen „Italien-Reiseskizzen" tragen, wurde von der Künstlerin während ihrer kurzen Reise nach Venedig zur XXX. Biennale, die in dieser Stadt stattfand, mit dem Bleistift entworfen. Lebendige, noch unveröffentlichte Eindrücke werden in den Bildern festgehalten und vermitteln und spiegeln in diesen Zeichnungen Emilia Dumitrescus einige bezeichnende Anblicke aus der künstlerischen Vergangenheit Venedigs wider, desgleichen die sozialen Gegensätze der Gegenwart. Der Verzicht auf Einzelheiten und die Wiedergabe bloss von wesentlichen plastischen Zügen der Bildgestaltung, das Gefühl der Freude, inmitten bisher unbekannter Orte schaffen zu können, sind die Haupteigenschaften des neuen Zeichnungszyklus, den Emilia Dumitrescu im Monate September in den Kunstgallerien ausgestellt hat.

VON NEUEM ÜBER DIE SCHMÜCKENDE KUNST

Jack Brutaru

Zu Ehren des Tages des 23. August veranstalteten dieses Jahr die ausschmückenden Künstler von Cluj eine Ausstellung dekorativer und angewandter Kunst. Die Regionalausstellung von Cluj stellte eine angenehm wirkende Gesamtheit dar, auf der eine Reihe lobenswerter Ergebnisse verwertet wurden.

Es waren zahlreiche wertvolle Gegenstände ausgestellt, die sowohl hinischtlich ihrer Bestimmung als auch der Ausführung entsprachen, andere hingegen in einer nur diskutierbaren Ausführung und schliesslich auch misslungene Objekte, sowohl infolge der Art, in der sie entworfen waren, aber auch im Zusammenhang mit ihrer Verwirklichung.

In ihrer Gesamtheit, ganz besonders jedoch durch ihre zahlreichen Teppiche, Vorhänge und Näharbeiten, hat die Ausstellung lebhafte Erörterungen über die Beziehungen angeregt, die zwischen der gegenwärtigen schmückenden Kunst und ihrer Folklorbeeinflussung und der Folkloreingebung bestehen müssen.

DER KONSTITUTIVE KONGRESS DES VERBANDES DER BILDENDEN KÜNSTLER DER F.S.S.R.R.

In unserer letzten Nummer veröffentlichten wir die Hauptthesen des Referates, das V.A.Serov auf dem konstitutiven Kongresse des Verbandes der Bildenden Künstler der F.S.S.R.R. erstattet hat. Das Material der vorliegenden Nummer setzt die Berichterstattung über diese Erörterungen fort. In den Diskussionen, die im Zusammenhang mit dem von V.A. Serov vorgelegten Bericht stattfanden, wurden ganz besonders bedeutsame Probleme über die Entwicklung der sowjetischen Kunst behandelt. Der Sekretär des V.B.K. der F.S.S.R.R., S. Gherasimov, sprach über die Aufgabe der Sowjetkunst, die fortschrittlichen Überlieferungen der russischen Kunst zu bereichern. Die bildenden Künstler, die die Künstler der Unionalrepubliken vertraten sowie die Delegierten der autonomen Republiken der Russischen Föderation, unterbreiteten einen Bericht über die Lage der bildenden Künste in diesen Republiken. In seiner Ansprache bezog sich der Maler B. Ioganson auf die Probleme der Tradition und Erneuerung der Sowjetkunst. D. Şmarinov schnitt die Frage des zeitgenössischen Stiles, des Suchens nach zeitgenössischen künstlerischen Formen, an. Der Graphiker E. Kibrik sprach über die Notwendigkeit, eine möglichst grosse Anzahl beschränkter Ausstellungen zu veranstalten, mit einer nur klei-

nen Anzahl von Arbeiten, die jedoch nach thematischen Prinzipien ausgewählt werden sollen.

Der Kongress widmete seine besondere Aufmerksamkeit dem Probleme der ästhetischen Erziehung der Massen, dem Probleme der Mittel und Wege der Kunstpropaganda und der Rolle, die der Künstler hierbei zu erfüllen hat. Die Arbeiten des konstitutiven Kongresses des V.B.K. der F.S.S.R.R. wurden mit der Wahl der leitenden Organe des neugegründeten Schaffungsverbandes geschlossen.

*

Wie gewöhnlich, endet auch die vorliegende Nummer unserer Zeitschrift mit einer reichhaltigen Sammlung von Informationen und Noten über bildende Kunst, die in den Rubriken „Kaleidoskop" und „Noten" zusammengefasst sind.

INHALT DER ARTIKEL

Seite

JULES PERAHIM — Bühnenausstattung zum Theaterstük „Geschichte aus Irkutsk" von Alexei Arbuzov ... 2
TODI CONSTANTINESCU — Bühnenausstattung zum Theaterstük „Fräulein Nastasia" von G. M. Zamfirescu ... 3
MIRCEA MAROSIN — Bühnenausstattung zum Theaterstück „Răzvan und Vidra" von B. P. Hajdeu ... 4
JULES PERAHIM — Bühnenausstattung zum Theaterstück „Optimistische Tragödie" von V. Vişnevski ... 5
LIVIU CIULEI — Skizze zur Bühnenausstattung des Theaterstückes „Die schwarzen Jahre" von Aurel Baranga und Nicolae Moraru ... 5
EUGEN COSTACHE — Industrielandschaft — *Kohlezeichnung* ... 6
PETRE DUMITRESCU JUNIOR — Industrielandschaft — *Öl* ... 6
Junge bildende Künstler arbeiten zwischen den Bergarbeitern von Teliuc ... 6
ION MORARIU — Der Bahnhof von Reşiţa — *Öl* ... 6
RODICA PANDELE — Industrielandschaft — *Öl* ... 6
EVA MUNTEANU SCHÖN — In der Giesserei — *Aquarell* ... 7
GHEORGHE ROŞU — Porträt einer Schweisserin — *Öl* ... 7
ERVANT NOCOGOSIAN — Das Tor No. *1* — *Öl* ... 7
ILIE SCHÖN — Arbeiter — *Kohlezeichnung* ... 7
CORNELIA DANEŢ — Schweisserin — *Kohle* ... 8
CONSTANTIN BLENDEA — Das Walzwerk von *1 000* mm — *Öl* ... 8
ELENA UŢĂ — Das Koks- und chemische Werk aus Hunedoara — *Öl* ... 8
MARIN PREDESCU — Im Industriewerk — *Öl* ... 8
PROFETA EREMIA — Vor dem Ofen — *Öl* ... 8
MARIA MIHALACHE — Ein Winkel des Industriewerks — *Öl* ... 9
MARIA I. TĂLĂPĂNESCU — Bei den Öfen — *Aquarell* ... 9
SILVIA CAMBIR — Industrielandschaft — *Aquarell* ... 9
GHEORGHE DIMA — Bei den Hochöfen — *Kohle* ... 9
OCTAV ILIESCU — Schweisser — *Gips* ... 10
MIRCEA MUREŞAN — Die Bauholzfabrik Oneşti — *Öl* ... 10
NATALIA MATEI — Das alte und das neue Oneşti — *Aquatinte* ... 10
ELENA BOGDAN — Oneşti — das Waldunternehmen — *Wassertusche* ... 11
CONSTANTIN PAULEŢ — Schicht No. II — *Öl* ... 11
VICTOR RUSU CIOBANU — Schweisser auf den Pfahlbauten — *Litographie* ... 11
CONSTANŢA CRIŞAN — Thermozentrale Borzeşti — *Öl* ... 11
CAMILIAN DEMETRESCU — Landschaft aus Oneşti — *Öl* ... 11
VIRGIL MIU — Landschaft aus dem neuen Oneşti — *Öl* ... 12
ION MIŢURCĂ, Toader Niculae — Schichtleiter (Oneşti) — *Tuschzeichnung* ... 12
NICOLAE HILOHI — Laborantin — *Kohlezeichnung* ... 12
NICOLAE HILOHI, TomaDumitru — Elektriker — *Kohlezeichnung* ... 12
GHEORGHE PETRAŞCU — Selbstbildnis — *Öl* ... 13
GHEORGHE PETRAŞCU — Frau in blau in der Werkstätte des Künstlers — *Öl* ... 14
GHEORGHE PETRAŞCU — Landschaft aus Chioggia — *Öl* ... 14
GHEORGHE PETRAŞCO — Stilleben — *Öl* ... 15
GHEORGHE PETRAŞCU — Landschaft an der See — *Öl* ... 15
ALEXANDR DEINEKA (U.d.S.S.R.) — Strasse in Rom (*1935*) ... 16
MACCARI MINO (Italien) — Deutsche Laune ... 17
RENATO GUTTUSO (Italien) — Gedränge in der Stadt (*1960*) ... 17
ALOJZ KLIMO (Tschechoslowakei) — Im Himmel — Liebe und Tod (*1959*) ... 17
E. FREDERICH (Liberia) — Porträt (*1959*) ... 18
GUSTAVE CAMUS (Belgien) — Fischnetzrhythmus (*1959*) ... 18
GYULA DERKOVITS (Ungarn) — Fürs Brot (*1930*) ... 18
HERCTOR POLEO (Venezuella) — Figuren (*1958*) ... 19
RAFAEL ZABALETA (Spanien) — Das Paar (*1959*) ... 19
RAFAEL ZABALETA (Spanien) — Sitzender Bauer (*1960*) ... 19
RENATO GUTTUSO (Italien) — Innere und Zubehör des Studios (*1960*) ... 19
JEAN PAUL LEMIEUX (Canada) — Sommer (*1959*) ... 20
THEODORE ROSZAK (Vereinigte Staaten) — Die eiserne Schnauze (*1959*) ... 20

Seite

ANDOR MIKUS (Ungarn) — Frau beim Haarflechten (*1936*) ... 20
GETA BRĂTESCU (Rumänien) — Feiertag (*1959*) ... 21
CORNELIA DANEŢ (Rumänien) — Der Einbau der Verschalungen ... 21
GY SZABO BELA (Rumänien) — Eichhörnchen (*1957*) ... 21
VELASQUEZ — Die Lanzen (Prado Museum) — *Öl* ... 22
VELASQUEZ — Infantin Margareta (Prado Museum) — *Öl* ... 23
VEKASQUEZ — Papst Innozenz X. (Doria-Palast, Rom) — *Öl* ... 23
VELASQUEZ — Weberinnen (Prado-Museum) — *Öl* ... 24
VELASQUEZ, MARTHA und MARIA — (Nationalgallerie, London) — *Öl* ... 25
VELASQUEZ — Venus mit dem Spiegel (Nationalgallerie, London) — *Öl* ... 25
VELASQUEZ — Apollo in der Werkstatt Vulkans (Prado-Museum) — *Öl* ... 26
VELASQUEZ — Die Trinker (Bachus inmitten der Bauern — Prado-Museum) — *Öl* ... 26
IOSIF ROSS — Die Graphikerin Lea Grundig (DDR) — *Tuschzeichnung* ... 27
FRITZ CREMER — in seiner Werkstätte am „Denkmal vom Buchenwald" arbeitend ... 28
FRITZ CREMER — Berthold Brecht (*1956*) — *Bronze* ... 29
FRITZ CREMER — Karl Marx (*1954*) — *Bronze* ... 29
FRITZ CREMER — Arbeitermutter (*1937*) — *Bronze* ... 30
FRITZ CREMER — Eva (*1950*) — *Gips* ... 30
FRITZ CREMER — Franz Franik (*1943*) — *Gips und Ton* ... 30
FRITZ CREMER — Porträt von Prof. Dr. Richard Hamann (*1954*) — *Bronze* ... 31
FRITZ CREMER — Studie für das Gedenkmal von Ravensbrück (*1958*) ... 31
FRITZ CREMER — Aus dem Zyklus antifaschistischer Studien (*1957*) — *Steindruck* ... 32
DAVID ALFARO SIQUEIROS — Selbstbildnis — *Pyroxilin* ... 33
DAVID ALFARO SIQUEIROS — Eine Bauernmutter — *Öl* ... 34
DAVID ALFARO SIQUEIROS — Die neue Demokratie (Wandfragment im Nationalpalaste der Schönen Künste von Mexico — *Pyroxilin* ... 34
DAVID ALFARO SIQUEIROS — Das Echo des Weinens — *Pyroxilin* ... 34
MIHAIL GION — Kinder beim Eislauf — *Zeichnung* ... 35
MIHAIL GION — Bauarbeiter — *Zeichnung* ... 35
GHEORGHE ŞARU — Kolhozniks — *Monotype* ... 36
GHEORGHE ŞARU — Kinder aus Leningrad — *Monotype* ... 36
EMILIA DUMITRESCU — Der Spanische Platz — *Zeichnung* ... 36
EMILIA DUMITRESCU — Ponte Rialto — *Zeichnung* ... 36
Anblick aus der Ausstellung ... 37
FUHRMANN CAROL — Tasse ... 38
ILEANA VREMIR — Wandteppich ... 39
SIMON LENKE — Keramik ... 38
MARIA CIUPE — Stickerei ... 39
Der Maler Corneliu Baba in seiner Werkstätte ... 41
AUREL POPP — Das Begräbnis des Proletariers — *Öl* ... 42
AUREL POPP — Der Angriff — *Öl* ... 42
MIHAIL LAURENŢIU — Eine neue Charge — *Gips* ... 43
VICTOR ROMAN — Metallarbeiter — *Gips* ... 43
VICTOR ROMAN — Arheiterbildnis — *Gips* ... 43
IVANA KASSAEDJAN — Stahlarbeiter — *Gips* ... 44
SYLVIA RADU — Bildnis eines Stahlarbeiters — *Gips* ... 44
GHEORGHE COSTIURIN und VICTOR ZEMLICKA — Freske der Halle des Volksrates „I. V. Stalin" — Bukarest ... 44
CORNELIU BABA — Mihail Sadoveanu — *Öl* ... 45
AUREL BĂEŞU — Mihail Sadoveanu — *Öl* ... 45
MIHAI ONOFREI — Mihail Sadoveanu — *Gips* ... 45
JOSIF ROSS — Surlov — *Tuschzeichnung* ... 46
LÀSZLO MEDNYÀNSKY — Junger Bursche — *Öl* ... 46
LÀSZLO MEDNYÀNSKY — Bei der Tränke — *Öl* ... 46
MARINO MAZZACURATI — Entwurf für das Partisanendenkmal — *Parma* ... 46
MOHAMMED RACIM — Frauen auf der Terasse ... 46
MOHAMED ISSIAKHEN — *Zeichnung* ! ... 47